

filológiai

közlöny

2016/4.
LXII. évfolyam

Szerkesztőbizottság

ABÁDI NAGY ZOLTÁN
CSÚRI KÁROLY
HORVÁTH KORNÉLIA
főszerkesztő

KOVÁCS ÁRPÁD
elnök

PÁL JÓZSEF

SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY

VIZKELETY ANDRÁS

Szerkesztőség

Bényei Tamás

Bókay Antal

Hárs Endre

Jákfalvi Magdolna

Józan Ildikó

Menczel Gabriella

Orosz Magdolna

Sándorfi Edina

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA IRODALOMTUDOMÁNYI
BIZOTTSÁGÁNAK FOLYÓIRATA

MEGJELENIK NEGYEDÉVENKÉNT

Terjeszti a Balassi Kiadó

Előfizethető a Balassi Kiadónál (1136 Budapest, Hollán Ernő utca 33. IV/5.)
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a kiadó ERSTE Bank 11991102-02120733 számú számlájára.

BALASSI KIADÓ

www.balassikiado.hu

e-mail: filologiaikozlony@gmail.com



Példányonként megvásárolható

BALASSI KÖNYVESBOLT

1137 Budapest, Katona József utca 9–11.

Tel.: 212-0214

ÍRÓK BOLTJA

1061 Budapest, Andrásy út 45.

Tel.: 322-1645, 342-4336

Fax: 342-4311

ATLANTISZ KÖNYVSZIGET

1061 Budapest, Anker köz 1–3.

Tel./fax: 267-6258

továbbá a nagyobb könyvesboltokban.

Külföldön terjeszti a Balassi Kiadó

HU ISSN 0015-1785

A folyóirat megjelenését támogatta



TARTALOM

A performativitás mint fordulat

Szerkesztői előszó	261
--------------------	-----

Performatív elméleti paradigmák

BOLLOBÁS ENIKŐ	
Képlet – kiterjesztés – gyakorlat	
A performatív elméleti paradigmái és alkalmazásuk	
Ignotus, Nádas, Galgóczi, Márai és Kertész szövegeinek vizsgálatában	264

GYIMESI TIMEA	
Kimerülés és performativitás	
Deleuze, Guattari és a klinikai kritika	303

Performatív realitás

JÁKFALVI MAGDOLNA	
Vér, vizelet, verejték	
A performatív realitás	315

MÜLLNER ANDRÁS–PÓCSIK ANDREA	
Fedőemlékek	
Romák vizuális emlékezete a Kádár-kori Magyarországból	323

KISS GABRIELLA	
(Színház)tudománytörténeti közterek egy kulcsfiguráról	
A performativitás fischer-lichtei fogalmáról	332

SCHULLER GABRIELLA	
A magyar neoavantgárd performatív emlékezete:	
a Városi Színház (2000–2005 közötti) története	340

BOZÓ PÉTER	
A mikádó halállistája, avagy a performativitás mint szövegkritikai probléma	350

KÉRCHY VERA Színházi jövés-menés A performativitás táncoló diskurzusa	367
MUNTAG VINCE „Semmit nem lehet újrakezdeni?” Az önértelmezés performatív eljárásai Molnár és Nádas közös szövegterében	379
<i>Performatív textualitás</i>	
VÖRÖS ISTVÁN A végtelen elvesztése Egy Vladimír Holan-monográfia romjai és egyéb lábjegyzetek	395
MÉSZÁROS ZSOLT Társadalmi nemek és performativitás Wohl Stefánia <i>Aranyfűst</i> (1887) című regényében	417
KOVÁCS NATÁLIA Egy avantgárd művész akciói Jelenetek Bohumil Hrabal <i>A gyöngéd barbár</i> című regényéből	426
WIRÁGH ANDRÁS Hasonmások és performativitás A fantasztikum jelenléte aspektusai James Hogg és Umberto Eco egy-egy szövegében, illetve a <i>Harcosok klubjában</i>	436
<i>Műhely</i>	
GERA JUDIT Földes Jolán <i>A halászó macska uccája</i> című regényének magyar, holland és flamand recepciója	446
<i>Recenzió</i>	
Kísértések Fogarasi György, <i>Nekromantika és kritikai elmélet. Kísértetjárás és halottidézés Gray, Wordsworth, Marx és Benjamin írásaiban</i> . Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2015, 250 oldal (Komáromy Zsolt)	467
Számunk szerzői	481
<i>E lapszámunk tematikus írásait Jákfalvi Magdolna szerkesztette</i>	

SZERKESZTŐI ELŐSZÓ

A performatív fordulat jelenségét a művelődéstörténet mintegy fél évszázada ismerte fel, a jelenség kutatása azóta folyik. A nyelvelmélet és az irodalomtörténet hatékony értelmezési eszközként figyelt fel Austin, majd van Gennepe és Schechner ötleteire: a szövegekben rejlő performatív erő előbb általános tapasztalattá, később elemzési normává vált. A fogalomkör a fordítások során továbbterjedt, azonban a későbbiekben a világirodalmiság szempontjából periferikus (a latin–germán körön kívül álló) nyelvek – köztük a magyar – fordítói gyakorlatában sajátos zavar támadt: a 'to perform', 'performance', 'performativity' szócsalád jelentéstartománya kiterjeszkedett a 'játszani, eljátszani' fogalmak irányába, így a performativitás és a teatralitás fogalma e nyelvekben átfedésbe került. Mindezzel párhuzamosan az államszocialista korszakot elemző színházkulturális és emlékezetpolitikai kutatások a performansz eseményének közvetlen politikai aspektusára mutatnak rá.

A *Filológiai Közöny* tematikus száma a performatív jelenségek fordulatként értett eseménykörét rajzolja fel, hogy a megnevezések folyamatos kísérlete, a helyesírás és a mondat szerkezet stabil tétele láthatónak, használhatónak és bevezetettnek értékelje a fogalmat. A tematikus szám anyagát jórészt abból a konferenciából válogattuk, melyet az MTA BTK Irodalomtudományi Intézetével, az MTA Színház- és Filmtudományi Bizottságával és a Theatron Műhely Alapítvány Philther Kutatócsoportjával közösen tartottunk az Akadémián 2016. május 30-án.

A tematikus szám három nagyobb fejezetre tagolódik. A performatív elméleti paradigmák összegzése a nyelvileg domináns angolszász és francia nyelvfilozófiai elemzések felől indul. Majd a performativitás színházi fogalma, a performance és performansz realitása tölti ki a második egységet, végül az irodalmi, a szövegben elemzett performatív jelenségek felkutatása és bemutatása következik.

Bollobás Enikő *Képlet – kiterjesztés – gyakorlat. A performatív elméleti paradigmái és alkalmazásuk* Ignóus, Nádas, Galgóczi, Márai és Kertész szövegeinek vizsgálatában című bevezető, nagy formátumú tanulmányában a performativitásnak a modern és posztmodern episztémé szerint épülő képletét mutatja be, majd azokat az elméleti erőtereket, amelyek e primer paradigma kiterjesztéseként születtek. Ekként azokat a másodlagos paradigmákat vázolja, amelyeket a performatív megközelítés hozott létre a szubjektumelméletek, az interszubjektívitas-elméletek, valamint

a testi szubjektivitás- és interszubjektivitás-modellek területén. Gyimesi Timea *Kimerülés és performativitás. Deleuze, Guattari és a klinikai kritika* című írása Deleuze egy állításából indul: a nyelv „nem áll meg önmagában”. Ez a nem megállás arra mutat rá, hogy maga a performálás nem egy egyszer és mindenkorra azonos minőség performálása, hanem olyan folyamat, amely nem kötődik szigorúan egy adott „szerencsés helyzethez”, hanem a differenciában rejlő *diszparációból* következik: vagyis eseményként, a virtuális aktualizálódásaként folyton formálódik.

Ez az állandó alakulás a performatív valóságállítását helyezi előtérbe, ezt Jákfalvi Magdolna *Vér, vizelet, verejték. A performatív realitás* című tanulmánya pontosítja. Az írás azt a domináns tudományelméleti jelenséget vizsgálja, amely a hatvanas években megjelenő nyelvészeti és színházi eseménysorban azonosságot feltételezve közös nyelvi keretben hivatkozik a szövegek és a testek performativitására. A tanulmány kísérletet tesz kijelölni, elválasztani, megkülönböztetni a valóságképzés színházi (testi) gyakorlatát az irodalmi (nyelvi) konstrukciótól, ezáltal pontosítani a tudományipar értelmezői sablonjait.

A performativitás és a vizuális emlékezet(politika) összefüggéseit Müllner András és Pócsik Andrea *Fedőemlékek. Romák vizuális emlékezete a Kádár-kori Magyarországból* című közös tanulmánya egy dokumentum-színházi performanszt idéz meg. 2013 decemberében a Roma Parlamentben zajlott le az az akció, amelynek keretében a Független Színház színészei magyar dokumentumfilmeket „adtak elő”. Ebben a performatív akcióban a mozgóképek feltárták freudi értelemben vett fedőemlékjellegüket, és ezzel összefüggésben feltárult a jelenkori magyar társadalom traumatizált volta. Az írásban bemutatott performansz eseményjellegét Kiss Gabriella *(Színház)tudománytörténeti közbehek egy kulcsfiguráról. A performativitás fischer-lichtei fogalmáról* című tanulmánya értelmezi. A tanulmány állítása szerint a performativitás fischer-lichtei fogalma egyike azon kevés elméleti terminusoknak, amelyek magyar nyelvű disszeminációja számottevő. A tanulmány egyfelől történeté konstruálja ezt *A színház nyelve* című tanulmány fordításával (1996) kezdődő és Hans-Thies Lehmann *Posztdramatikus színház* című művének magyarításával (2009) befejeződő folyamatot. Másfelől jelzi azokat az elsősorban a színházi nevelési előadások leírása kapcsán explicitté váló lehetőségeket, amelyek bizonyos szempontból e fogalom hatástörténetének részét is alkotják.

A színházi nevelési előadások és a performansz magyarországi hagyománytörténetének megkerülhetetlen része a neoavantgárd kulturális korszak. Schuller Gabriella *A magyar neoavantgárd performatív emlékezete: a Városi Színház (2000–2005 közötti) története* című tanulmánya Halász Péter munkásságának Városi Színházhoz kötődő időszakával foglalkozik. Tézisét követve értelmeződik, miként lehetséges követni a performatív stratégiák révén a magyar neoavantgárd „klasszikus” kultikus emlékezetének alternatíváit.

Bozó Péter *A mikádó balállistája, avagy a performativitás mint szövegkritikai probléma* című írása, miközben zeneelméleti kérdések horizontját feszíti elénk, azt vizsgálja, mennyire lehet rekonstruálni egy olyan zenés színházi előadást, amelyre a hangrögzítés és filmfelvétel előtti időszakban került sor. Az esettanulmány tárgya

Ko-Ko, Titipu főhőhérének első felvonásbeli belépője William Schwenk Gilbert és Arthur Sullivan *The Mikado* című darabjából. Ezt a meglehetősen összetett, a rekonstrukciót performativitásként is értett mozzanatot Kérchy Vera *Színházi jövés-menés. A performativitás táncoló diskurzusai* című elemzése folytatja. Az írás tézise szerint már maga a színházi előadás fogalma is nehezen rekonstruálható a performativitáselméleten belül, hiszen miután Austin kizárta rendszeréből, a dekonstrukció a sikertelen performatívum „felfedezésével” visszaemeli azt a fókuszba, s ekként a performansz- és a performativitasolvasásnak mint a gondolkodás különböző alakzatainak különbségei visszavezethetők a színházi előadások konkrét recepció alapuló elemzéséhez.

Minderre Montag Vince szövegelemzési felelő válaszokat hoz a „*Semmit nem lehet újramezdeni?*” *Az önértelmezés performatív eljárásai* Molnár és Nádas közös szövegterében című tanulmányában. Az írás abból indul ki, hogy a két értelmezői pozíció ugyanabban az alakzatban kapcsolódik össze Molnár Ferenc *Játék a kastélyban* és Nádas Péter *Temetés* drámájában. Molnárnál a test dramatikusan szabályozása ad keretet a játéknak, Nádasnál a testszerűség kimondhatatlansága a játék legfőbb akadálya. Az értelmezés tehát azt kérdezi, miként láttatja a test performált képét a dramatikusan önreflexió molnári és nádasai módja.

A színházi példák utat nyitnak a performatív textualitása felé. Vörös István *A végtelen elvesztése. Egy Vladimir Holan-monográfia romjai és egyéb lábjegyzetek* című írása a filológiai megszokásainkat performálja. Mészáros Zsolt *Társadalmi nemek és performativitás Wohl Stefánia Aranyfűst (1887) című regényében* a butleri olvasat használhatóságát teszteli. Meglátása szerint a „férfi” és a „nő” diszkurzív performativitása képtelen az identitás végleges és teljes megalapozására, azaz a szubjektum soha sem foglalhatja el maradéktalanul azt az ideált, amelyet megközelíteni kényszerül. Kovács Natália *Egy avantgárd művész akciói. Jelenetek Bohumil Hrabal A gyöngéd barbár című regényéből* egy veszekedésen keresztül elemzi a fal, a különválás, a performatív tér emelésének jelenségét. Wirágh András pedig *Hasonmások és performativitás. A fantasztikum jelenlétspektusai James Hogg és Umberto Eco egy-egy szövegében, illetve a Harcosok klubjában* a fantasztikum kétértelmű, elbizonytalanító hatásmechanizmusának sajátos jelenlétkomponensekkel és performatív hangulattal gazdagított karakterét elemzi.

A *Filológiai Közöny* tematikus száma a performativitás fogalmának értelmezési spektrumát olyan nézőpontból kívánja áttekinteni, amely másfél évtizeddel a *Né/Ma* kötetben közölt első nagyobb kutatás és fél évtizeddel az *Apertúra* tematikus száma után az irodalomelmélet, a fordítási gyakorlat és a színházi emlékezet hatástörténete felől szemléli a jelenséget. A tanulmányok a performativitás, a teatralitás, a 'to perform' kifejezések jelentéstartományának alakulását vizsgálják az európai szaknyelvek fogalomkészletében, a magyar fordítói gyakorlatban és a színházi közelmúlt eseményeiben.

Jákfalvi Magdolna

Performatív elméleti paradigmák

BOLLOBÁS ENIKŐ

Képlet – kiterjesztés – gyakorlat

A performatív elméleti paradigmái és alkalmazásuk

Ignotus, Nádas, Galgóczi, Márai és Kertész szövegeinek vizsgálatában

A kortárs irodalom- és kultúraelméleti gondolkodásban a performatív generatív fogalommá vált, amely a humán tudományok legkülönbözőbb területein képes újszerű paradigmákat generálni. Ma a performativitás primer paradigmája számos elméleti toposzt szervez, sajátos másodlagos paradigmákat állítva elő az egyes kérdésföltevésekre adott válaszokból.

Tanulmányomban (i) előbb bemutatom az eredeti fogalmat, illetve a fogalomból épült képletet vagy primer paradigmát, azután (ii) a performatív megközelítés néhány elméleti kiterjesztését vagy másodlagos paradigmáit tekintem át, jelesen a performatív tételt magukéva tevő szubjektumelméleteket, interszubjektivitás-elméleteket, valamint testi szubjektivitás- és interszubjektivitás-modelleket, végül (iii) a szövegolvasás gyakorlatában – Ignotus, Nádas Péter, Galgóczi Erzsébet, Márai Sándor és Kertész Imre néhány szövegén – mutatom be, hogy a tárgyalt elméleti alkalmazások miként válhatnak olvasási és értelmezési eszközökké.

(i) A primer paradigma: a performatív mint elméleti képlet¹

1. A performatív klasszikus értelmezése: a logocentrikus vagy erős performatívum

A performatív fogalmát J. L. Austin, az oxfordi analitikus filozófia jeles képviselője nevéhez kötjük. Ám Austin számos antropológiai, filozófiai, nyelvészeti előzményre támaszkodott a kimondást és cselekvést ötvöző performatívumokról szóló elméletében. Arnold van Gennep neve említhető elsőként a sorban: ő 1908-as esszéjében „speciális nyelvekről” írt, melyek között a rítusok nyelvét is

¹ Az performatív elméleti háttéréről részletesen írok a *They Aren't, Until I Call Them. On Doing Things with Words in Literature* és az *Egy képlet nyomában. Karakterelemzések az amerikai és a magyar irodalomból* című könyveimben (BOLLOBÁS 2010; BOLLOBÁS 2012).

felsorolja, mégpedig az olyan esetek kapcsán, amikor bizonyos szavak és kifejezések rituális tabuként való tiltása érhető tetten (GENNEP 1908). Adolf Reinach már 1913-ban bevezeti a beszéd során végzett „társadalmi aktus” fogalmát, amelynek illusztrálására az ígéret, az utasítás, a parancs, a kérés, a kérdés és a válaszolás példáit említi (REINACH 1983, 36). Marcel Mauss 1923–1924-ben integrálta a beszédcselekvéseket az általa kidolgozott ajándékelméletbe, „szóbeli ajándékként” írva le az ígéretet, amikor is a beszélő a szavát *adja* (MAUSS 1950). Erwin Koschmieder a harmincas-negyvenes években dolgozta ki a kijelentés és cselekedet együttállásaként leírható beszédaktus-elméletét, amelyben a később Austin által használt példákkal („ezennel megáldom”, „ezennel megnyitom az ülést”) bizonyítja, hogy a cselekedet nemcsak hogy egybeesik a kijelentéssel, de szavak nélkül nem is végezhető el (KOSCHMIEDER 1965). 1934-ben Karl Bühler az általa megkülönböztetett három nyelvi funkció egyikeként nevezi meg a felhívás vagy a felizgatás funkcióját, melyet a nyelv jelzőfunkciójaként ír le: olyan jelzésként, amely a beszélőt cselekvésre biztatja (BÜHLER 1990). Az „*Es regnet*” kijelentés például azt jelzi, hogy a beszélő vigyen magával esernyőt.

Az austin-i fogalom előzményei közt kell emlitenünk azt a gondolati hagyományt is, amely a jelentést a használattal azonosítja. Az 1920-as években az antropológus Bronisław Malinowski – vagy harminc évvel megelőzve Wittgensteint – a nyelv pragmatikai jellegét hangsúlyozta, s a nyelvi jelentést a nyelvhasználattal azonosította (MALINOWSKI 1923, 316, 321). Közismerten Wittgenstein nevéhez fűződik a használatban gyökerező jelentésfelfogás: „A mondatok azonos értelme talán nem azonos használatukban áll?” (WITTGENSTEIN 1998, §23); „egy szónak csak a maga partikuláris használata adhatja partikuláris jelentését” (WITTGENSTEIN 1958, 69). Majd Wittgenstein a szavak jelentésének e használattal azonosító felfogásából vezette le a nyelvjáték fogalmát, amelyre a gyermeki nyelvelsajátítás folyamatát hozza példaként (WITTGENSTEIN 1958, 17). A gyermek ugyanis játékosan tanulja meg anyanyelvét, mégpedig úgy, hogy nemcsak a szavak jelentését, de a szavak által elvégzett cselekedetek jelentését is megtanulja: „egy nyelvet beszélni: egy tevékenység vagy egy életforma része” (WITTGENSTEIN 1998, §7). A Wittgenstein által leírt nyelvjátékok valójában performatív megnyilvánulások – legalábbis nyilvánvaló „családi hasonlóságot” mutatnak, hogy egy másik wittgensteini terminust használjak, a performatívumokkal.

Austin tehát ezekre az antropológiai és főként nyelvfilozófiai előzményekre támaszkodva 1939-ben kezdett hozzá a performatív fogalmának kidolgozásához; első tanulmánya 1946-ban jelent meg a témáról *Other Minds* címmel, majd 1952 és 1954 között tartotta nevezetes előadásait az Oxfordi Egyetemen a performatív különböző aspektusairól *Words and Deeds* címmel. Mai formájában az 1955-től a Harvard Egyetemen tartott William James-előadás-sorozatából ismerjük a performatív primer paradigmáját, amelynek könyvváltozata a szerző 1960-ban bekövetkezett halála után, 1962-ben jelent meg *How to Do Things with Words* címmel (magyarul: *Tetten ért szavak*). A performatív fogalmát olyan megnyilatkozástípusokra vonatkoztatva vezette be, amelyek egyrészt nem igaz vagy hamis állítások, másrészt

esetükben „a mondat kimondása önmagában egy cselekvés elvégzése vagy annak része” (AUSTIN 1990, 32).

Austin a konstatív–performatív megkülönböztetésből indul ki, állítva, hogy míg a konstatív, vagyis leíró megnyilatkozások mindig igazak vagy hamisak, addig a performatív, vagyis végrehajtó megnyilatkozásokról annyit mondhatunk, hogy sikeresek-e vagy sem. Előbbiek között említi az „Esik az eső” megállapítást, amelynek igazságértéke az általa leírt valósághelyzet meglététől függ. Utóbbi megnyilatkozástípusra hozott példái közt szerepel a házasságkötéskor kimondott „Igen, akarom”, valamint az ígéret, a keresztelezés és a fogadás beszédcselekedeteinek elvégzésekor elhangzó „ígérem”, „megkeresztellek” és „fogadok”. Jól látszik, hogy a performatív megnyilatkozások esetében a kimondás „nem *leírása* annak, hogy mi mondható arról, amit akkor teszünk, amikor ezt mondom ki, nem is annak leszögezése, hogy csinálom, hanem maga a csinálás” (33). Vagyis ezekben az esetekben „*mondani* annyit jelent, mint valamit *tenni*” (38) és „a performatívumok kimondásakor kétségkívül »cselekedeteket viszünk végbe«” (45).

Austin számos feltételt is megnevez, amelyek megvalósulása elengedhetetlen ahhoz, hogy a cselekedet előálljon; ezek között a legfontosabb az első, miszerint „[l]éteznie kell egy hagyományosan elfogadott, konvencionális hatású eljárásnak, amelynek során bizonyos személyeknek adott körülmények között meghatározott szavakat kell kimondaniuk” (40). Vagyis számos szövegelmélet elfogadása – ezt később szkripteknek fogjuk nevezni – alkotja a performatív megnyilatkozások „boldogulási feltételét”, amelynek megléte esetében sikeres, illetve hatályos lesz a performatív beszédcselekvés.

Austin megkülönbözteti az explicit performatívumot az implicit performatívumtól. Előbbi tartalmaz olyan kifejezést, amelyet „annak az aktusnak az elnevezésére [használunk], amelyet a megnyilatkozások során végzünk”, például „fogadok”, „ígérem” (53). Utóbbi „a performatív formula” segítségével tehető explicitté (109); például ilyen a „menj!”, amelybe csak mintegy beleértjük az utasítást (hova?). Későbbi előadásaiiban Austin már nem is ragaszkodik a konstatív–performatív megkülönböztetéshez, hanem (a dekonstrukció képletét előrevetítve) minden megnyilatkozást implicit performatívnek tételez, amelyek között némelyek explicit performatív ígét tartalmaznak (korábban kizárólag ezeket azonosította performatívként). Ez utóbbi feltételezés szolgál a később bevezetett, úgynevezett „performatív hipotézis” alapjául, amelynek értelmében minden kijelentés implicit módon egy magasabb szintaktikai szinten levő performatív alárendelt mondatának tekinthető (lásd erről John R. Ross, George Lakoff és Jerrold Sadock műveit [ROSS 1970; LAKOFF 1972; SADOCK 1974; SADOCK 1977]), így minden mondat egy performatív kijelentésbe van beágyazódva. Generatív elméleti keretben azt mondhatjuk, hogy minden mondat mélyszerkezetében ott van egy performatívum, még a kijelentő mondatéban is ott van az, hogy „állítom”.

Az explicit performatívumok – éppúgy, mint az implicit performatívumoknak a mondat mélyszerkezetében megbúvó performatívumai – mindig cselekvő ígék, és egyes szám első személyben, kijelentő mód jelen időben állnak (AUSTIN 1990, 71).

Végül meg kell említeni az aktusok hármas felosztását, amely a későbbi William James-előadásokban fölváltotta a konstatív–performatív distinkciót. A háromfajta beszédcselekedet közül az első a lokúciós aktus: a „»valami mondásának« cselekedete” (102), amelynek során „valamely mondatot bizonyos értelemmel és jelölttel mondunk ki” (113). Az illokúciós aktus a „valami mondása*kor* elvégzett aktus” (107); „tájékoztatunk, utasítunk, figyelmeztetünk, felvállalunk stb.” (113). Idetartoznak az explicit performatív igék és a mélyszerkezeti performatívumok többsége: „állítom”, „figyelmeztetek”, „megparancsolom”. Végül a perlokúciós aktus tartalmazza a következményeket, vagyis azt az aktust, amelyet a megnyilatkozás kimondása révén végzünk (112); „amikor valaminek a mondása révén valósítunk meg vagy érünk el valamit, amikor meggyőzünk, elrettentünk vagy akár meglepünk vagy félrevezetünk valakit” (113).

A performatív elméletek első nagy hullámát – vagyis Austin elméletét és a performativitást beszédaktus-elméletté rendszerező továbbgondolásokat (Austin, John Searle, H. Paul Grice, John R. Ross, George Lakoff, Jerrold M. Sadock, James D. McCawley, Jacob L. Mey stb.) – egyaránt a modern episztémé, jelesül a strukturalizmus meghatározó gondolati sémái jellemzik. Ez az episztémikus keret többek között a jelölt/jelölő dichotómiában jelentkezik, amely a performatív jelenségek esetében a „dolgok” és a „szavak” markáns megkülönböztetésében érhető tetten. E gondolkodás szerint a performatív megnyilvánulás vagy megnyilatkozás az érzékelhető, fizikai valóságban hoz létre valamit, azaz a nyelvtől függetlenül létezőnek feltételezett fizikai valóságban. Ezért nevezem – a derridai műszót kölcsönvéve – logocentrikusnak ezeket az elsősorban nyelvészeti beszédaktus-elméletek által feltárt eseteket, amikor a szó, a performatív megnyilvánulás (megnyilatkozás) vagy a beszédaktus (beszédművelet, beszédcselekvés) a valóságban hoz létre változást.

Ezt a modern episztémé meghatározta logocentrikus felfogást nevezem *erős* performatívna, amikor is a nyelv a tőle függetlennek tételezett valóságban képes változást előidézni. Az erős performatívum – amit közönségesen a szó hatalmába vetett hitnek vagy szómágiának nevezünk – szerepet játszik a köznapi élet hagyományos, formális, intézményesített aktusaiban (bírószágon, anyakönyvvezetőnél). A szó e mágikus hatalmát használja fel a vallás (áldás, eskü, fogadalom [lásd erről BOLLOBÁS 1978]) és a néphit (sámánének, ráolvasás, ígérés), valamint a költészet és általában a nyelvművészetek (lásd erről BOLLOBÁS 1986).

2. Ami destabilizálta az erős performatívum fogalmát: a filozófia nyelvi fordulata és a posztmodern episztémé

Évszázadokon át tartotta magát az a felfogás, amelyet logocentrikus vagy erős performatívna nevezek, ám az elmúlt évtizedekben ez a koncepció látványosan destabilizálódott, s az erős performatívot fölváltotta a performatív posztstrukturalista értelmezése. Mielőtt vázolnám a performatív posztstrukturalista koncepciót,

cióját, és részletesen bemutatnám annak szerteágazó alkalmazásait, föl kell tenni a kérdést, hogy mi volt az, ami destabilizálta ezt a magát oly soká szilárdan tartó klasszikus (strukturálista) elképzelést. Két, egymástól elválaszthatatlan eseményt kell kiemelni: a filozófia nyelvi fordulatának kiteljesedését és a posztmodern episztémé térhódítását.

A nyelvi fordulat többféle datálása elfogadott. Míg az új nyelvészeti gondolkodás eredetpontjaként Saussure-t szokás megnevezni, az új filozófiai gondolkodás gyökereként az analitikus filozófusokat kell említeni. Az analitikus szemlélet lényege a nyelvre irányuló aprólékos és intenzív figyelem (HACKER 2007, 7). A filozófia feladata ekként nem más, mint a nyelv vizsgálata, elemzése és kritikája. Wittgenstein szerint a filozófiai kérdések alapvetően a nyelvi zavarok tisztázásával válaszolhatók meg, vagyis a filozófia dolga nem más, mint a hétköznapi nyelvhasználat vizsgálata, a szavak hétköznapi jelentésének elemzése. Austinnak a nyelvi funkciók iránti érdeklődése ebből az alapállásból fakadt: a beszédaktusok tipológiájával a filozófiai kérdések megválaszolásához kívánt hozzájárulni (ez esetben a szó és a tett kapcsolatának kérdésköréhez). A Gustav Bergmanntól kölcsönzött *nyelvi fordulat* kifejezéssel Richard Rorty az analitikus filozófia e vonulataira utalt, beleértve mindazokat, akik a filozófiai problémák megvilágosítására a nyelv működésének jobb megértését javasolják. Rorty a harmincas és negyvenes évekre helyezi ezt a fordulatot, amikor is szerinte hirtelen nagyarányú változás következik be a filozófián belül: megjelenik a nyelv vizsgálatának imperatívusza a fogalmak tisztázásához. A nyelvi fordulat Austin és Wittgenstein halála után teljeseedik ki, amikor a humán tudományokban elfogadottá válik a nyelvbe zártság tétele. Rorty 1977-ben, a kötet megjelenésének tizedik évfordulójára írt utószavában hangsúlyozza, hogy a filozófia tárgya a nyelv, és nem a fogalmak; Ian Hackinget idézve pedig kijelenti, hogy a filozófia lényegében jelentésemélet, feladata pedig az, hogy mondatokat vizsgáljon, és nem ideákat (RORTY 1992, 364–366).

Ez a nyelvi fordulat episztemikus változásokat indított el, amelyek a hatvanas évekre alapjaiban ingatták meg a szavak és a dolgok megkülönböztetésére, a referencialitásra és nyelvtől független valóságra vonatkozó elképzeléseket. A nyelvet többé nem a világ lenyomataként kezelik, hanem a világot, a világról való ismereteket megelőző rendszerként, miközben a valóságra nyelvi konstrukcióként, a beszélők által lakott nyelvi rendszerek effektusaként tekintenek (lásd SPIEGEL 2005, 3).

A nyelvi fordulatot egy nagyobb paradigmaváltás, a posztmodern episztémé megjelenése tágabb kontextusában kell tekintenünk. A humán és a társadalomtudományokban (legalábbis „Nyugaton”) a hatvanas évek végétől kezdve a strukturalizmust a posztstrukturalizmus váltja föl, a textuális megközelítéseket a kontextuálisok, s a holisztikus-totalizáló szemlélet helyére a pluralisztikus lép (lásd erről BOLLOBÁS 2002; BOLLOBÁS 2007). A posztmodern episztémében a jel ketőssége megszűnik, s a „valóság” (Foucault-nál: a „dolgok”) helyét a nyelv (Foucault-nál: a „szavak”) veszi át. „Nem igyekszünk tehát a szövegtől eljutni a

gondolathoz, a fecsegéstől a csöndhöz, a külsőtől a belsőhöz, a térbeli szétszóródástól a pillanat tiszta áhítatához, a felületi sokféleségtől a mélyben rejlő egyiséghez. Megmaradunk a beszéd dimenziójában”, írja Foucault (FOUCAULT 2001a, 100). A posztmodern korban lehetetlen a jelölt történetét megírni; helyette mindig a jelölő, azaz a diszkurzív elemek történetéről lesz szó – azaz a diszkurzusban megjelenő tárgyak történetéről: arról, ahogyan a történelem „fikcionálódik”, a *gender* vagy a szexualitás „konstruálódik”, a jelentések „produkálódnak”. A „dolgok”, Alan Megill szavával, „de-prezentálódnak” (MEGILL 1985, 223), míg megkérdőjeleződik a diszkurzus előtti valóság léte, illetve e valóság „objektív” – Rorty által „istentávtalainak” (RORTY 1996, 577) nevezett – leírásának a lehetősége. Gilles Deleuze Foucault-értelmezésében: „Egy korszak nem előzi meg azokat a megnyilvánulásokat, melyek kifejezik; sem azokat a láthatóságokat, melyek megtöltik” (DELEUZE 1986, 56). Valamint: „Valójában azt mondhatjuk, hogy léteznek az »igazság« játéka, vagy inkább eljárások/műveletek az igazságra. Az igazság elválaszthatatlan attól a folyamattól, mely azt létrehozta” (70). Nincsen szövegen kívüli valóság, nincsen semmi a nyelven túl. Derrida közismert szavaival: „il n’y a pas de hors-texte” (DERRIDA 2014, 182).

3. A performativitás tétele a posztstrukturalista gondolkodásban: a performatív mint „visszaható” ige

A filozófia nyelvi fordulata és a posztmodern episztémé megjelenése által előhívott posztstrukturalista értelmezés a performativitást a nyelv, a jelölők világára korlátozza, s a végrehajtó cselekedetek működési funkcióját a diszkurzuson belüli személyek és világok létrehozásában jelöli ki (Derrida, Shoshana Felman, J. Hillis Miller, Mary Louise Pratt, Anne Petrey stb.). Tagadva azt a feltételezést, miszerint a fent logocentrikusként meghatározott performatív a külső, érzékelhető, fizikai valóságban hozna létre változást, a posztstrukturalista vélekedés értelmében mindaz a változás, amelyet a kettősségekre épülő karteziánus gondolkodás az eleve létező vagy esszenciális valóságban végbemenőként írt le, valójában diszkurzív: azaz nem hagyja el a nyelv, a diszkurzus terepét. Másként fogalmazva, ezek a folyamatok is a jelölők dimenziójában működnek, ahol létrehozzák a beszélő vagy a megszólított szubjektumot. Ezért tekinthetjük diszkurzívnak azokat – a posztstrukturalista irodalom- és kultúraelméletek által megragadható – eseteket, amelyek közege kizárólag a nyelv és általában a jelölők rendszere (például a tekintet, a hatalom és a vágy alanyképző diszkurzusában). Még az is, amit a logocentrikusnak feltételezett performatív hozott létre – legyen az valamilyen új valóság vagy új személy –, valójában nyelvi, diszkurzív eredetű. A végrehajtó folyamatok azonban a logocentrikus esetekben sem a valóságban, „odakünn” hoznak létre a foucault-i értelemben vett „dolgoikat” (mint azt a posztstrukturalista paradigmaváltás előtt feltételezték). Valójában a logocentrikus performativitás esetében is csakis a „szavak” (és nem a „dolgoik”) változnak.

Felmerül a kérdés, hogy mi is a performatív aktus tárgya? Ha a logocentrikus értelmezés nem tűnik adekvátnak, akkor mondhatjuk-e, hogy bármit is „performál” a performatívum? Joseph N. Riddellel szólva: valóban tárgyas ige-e a *performál* (RIDDELL 1996)? Úgy tűnik, erre a kérdésre csak a logocentrikus keretben adható pozitív válasz: amikor a „tárgy” a beszédszituáción kívül található. Posztstrukturalista értelmezésben azonban a performatív kizárólag a beszédhelyzetben, diszkurzuson belül operál. A performatív kijelentéssel a beszélő önmagát képzi meg, aktorként, ágensként alkotva meg önmagát. Megképzett alanyiséga nem előzi meg performatív megnyilvánulását: szubjektivitása a performatív gesztussal jön létre. Vagyis miközben logocentrikus elméleti keretben a „performál” tárgyas igenek tekinthető, a posztstrukturalista teoretikusok munkássága alapján valójában a performatívum kimondásával és a beszédcselekvés elvégzésével az alany önmagát performálja, az aktor önmagát képzi meg ágenssé. Ezért a performatívot visszaható igeinek kell tartanunk (lásd erről BOLLOBÁS 2013).

(ii) *Másodlagos paradigmák:
az elmélet kiterjesztései*

Most térjünk vissza a tanulmányom legelején fölvetett gondolathoz, és vizsgáljuk meg, hol generál paradigmákat a performatív fogalma. Mely témakörökre, tudományos problémákra vagy területekre volt megtermékenyítő hatással a performatív megközelítés? Kezdjük a performatív alanyképzés témakörével.

1. Performatív alanyképzés: szubjektumelméletek,
szubjektumperformativitás

A szubjektumelméletekben is a 20. század nyelvi fordulata hozott radikális szemlélet- és paradigmaváltást. E felfogások szerint az alany nem eleve létező, nem eredeti, nem egységes és nem szabad, hanem a nyelv, az ideológia, a hatalom, a tudás és a társadalmi technológiák által létrehozott konstrukció, amely a hatalom által való megszólítás, illetve az alárendelés folyamatai révén jön létre. A szubjektum mindig a társadalmi beszédmódok és ideológiák által megképzett beszélő szubjektum, s ily módon konstruált, írott, plurális, rögzítetlen és gyakran határsértő képződmény. Mielőtt a performatív fogalmának szubjektumelméleti alkalmazásáról szólnék, rövid kitérőt kell tennem, amelyben áttekintem azokat a szubjektumelméleti alapokat, amelyekre a performatív alanyiség paradigmája épülhetett.

1a. Szubjektumelméleti alapok a performatív gondolat megjelenéséhez

Az alany mint nyelvi funkció

Már a strukturalista nyelvszemlélet atyjának tekintett Ferdinand de Saussure nyelvfelfogása is magában hordozta az alany nyelvi funkcióként vagy beírottsággként való értelmezését. Eszerint a nyelv lényege, hogy „rendszer, amelynek minden tagja kölcsönösen függ a többitől” (SAUSSURE 1967, 147). „*A nyelvben csakis különbségek vannak* – írja Saussure, mégpedig – csakis *pozitív elemek nélküli* különbségek” (153). Majd így folytatja: „A nyelv nem tűr meg sem olyan fogalmakat, sem olyan hangokat, amelyek a nyelvi rendszernél előbb léteztek, hanem csakis olyan fogalmi jellegű és hangbeli természetű különbségeket, amelyek ebből a rendszerből erednek” (153). A szubjektum pedig akkor válik nyelvi-beszélő alannyá, ha a nyelvi differenciák mentén mozog és kizárólag a nyelvi különbségek elemeiből épül, követve a derridai „el-különböződés” folyamatait (lásd erről DERRIDA 1991, 53).

A strukturalista nyelvészet másik jelentős alakja, Émile Benveniste explicit módon nyelviként tételezi a szubjektumot. Az alanyiség szerinte mindenekelőtt a beszélő nyelvi képessége, amikor is mondatainak alanya lehet: „A nyelv az – írja –, ami a maga valóságában, vagyis a lét valóságában megalapozza az »ego« fogalmát” (BENVENISTE 2002, 60). A szubjektivitást tehát minden esetben a nyelv teszi lehetővé. „»Ego« az, aki »egó«-t mond”, hangzik Benveniste emlékeztetes tétele; „[e]bben találjuk meg a »szubjektivitás« alapját, amit a »személy« nyelvi kategóriája definiál” (60). Az, hogy az alanyiség a nyelvben konstituálódik, vagyis az „én” terminus „kizárólag nyelvi természetű”, azt is jelenti, hogy ez a „kizárólag aktuális referenciával” bíró (azaz az „egyedi beszédaktusra” vonatkozó) kifejezés a „diszkurzus realitására” utalva képes kilépni a nyelvből. Végül ez a „nyelvbe helyezett »szubjektivitás« teremti meg a személy nyelvi – és vélhetően – nyelven kívüli kategóriáját is” (61–62).

Az alany diszkurzív felfogása a posztfreudíanus pszichoanalízishez, ezen belül Jacques Lacan munkásságához is köthető. Lacan kimondja: a szubjektum lényege szerint nyelvi, mégpedig nemcsak azért, mert a tudattalan strukturaltsága nyelvi (a tudattalan „úgy van strukturalva, mint egy nyelv” [LACAN 1993a, 13]), hanem abban az értelemben is, hogy a szubjektum egy olyan világban foglalja el a helyét, amelyben a nyelv az elsődleges, megelőzve a szubjektivitást, amelyet végül a nyelv fog elbeszélni. A szubjektumfejlődés a tükör-stádiumban elsajátított imaginárius azonosulás révén történik: a gyermek ekkor ismeri fel – és egyúttal ismeri félre – önmaga (imaginárius) egységét és másoktól való elkülönülését, azaz a diszkurzus rendjében elfoglalt pozícióit. A nyelv szimbolikus rendjébe lépve pedig a gyermek az emberi kapcsolatok rendjébe is belép, teljes biztonsággal differenciálva az „én” és a „másik” szubjektumpozíciói között.

Az Én mint elbeszélő Én

Saussure és Benveniste nyelvfelfogása nyomán születik meg a narratív szelf fogalma, miszerint az Én a történetmesélés jelölő gyakorlatának a terméke, amely a benveniste-i „egót mondás” narratív esete, amikor is a nyelvtani alany saját történeteit képes elmesélni. Erről ír többek között Paul John Eakin, aki szerint az önéletírás egyértelműen beszédaktus, ezen belül illukúciós aktus: a szelf önteremtése (EAKIN 1985; EAKIN 1999; EAKIN 2008); Anthony Paul Kerby, aki az emberi szubjektum sarkalatos aktusaként határozza meg az önmagunkról való mesélést, amely meghatározó szerepet játszik az alany kialakulásában (KERBY 1991); valamint Alphonso Lingis, aki leírja, hogy a narráció során miként integráljuk történeteinket identitásunkba (LINGIS 2007).

Nyelvi/diszkurzív és társadalmi/hatalmi alanyiság

A lacani nyelvi és diszkurzív/társadalmi pozicionáltságból levezethető alanyiság tehát egyaránt jelent grammatikai alanyt (azt, aki beszél és cselekszik, de akire mint direkt vagy indirekt tárgyra a beszéd és a cselekvés nem vonatkozhat), szituációs alanyt (azt, aki néz, de aki nem nézhető) és társadalmi alanyt (vagyis azt, aki hatalmi pozíciót tölt be). Erre kiváló példával szolgál a logocentrizmus eredetpontjának tekinthető Ótestamentum Isten-képe, amelyben a Mindenható – aki abszolút Ágens és abszolút Alany – egyrészt az Ige által megteremti a világot, másrészt a mondatban is kizárólag alanyi pozícióban szerepelhet. A Mindenhatóra nem lehet grammatikai tárgyként utalni; neve „VAGYOK A KI VAGYOK”. Különös módon még említeni sem lehet másképp, mint alanyi pozícióban: „A VAGYOK küldött engem ti hozzátok” (2Móz 3,14). Hasonló okokból nem lehet rá vizuális tárgyként sem utalni; Mózes nem láthatja arcát, és általában is tiltott a képi ábrázolás: „Ne készíts magadnak faragott képet vagy bármely alakot arról, ami az égben fönt, a földön alatt és a vízben a föld alatt van”, hangzik a második parancsolat (2Móz 20,3).

Ez – a kultúrkörünkben – az Ószövetségben eredeztethető felfogás hatja át a szubjektumalkotás későbbi gyakorlatát is, amikor a társadalmi nem, a rassz, a szexualitás és a hatalom szempontjából tipikusan a jelöletlen Egyik, azaz a férfi, a fehér bőrű, a heteroszexuális és általában a domináns társadalmi csoportokhoz tartozó kap alanyiságot és ágenciát: a domináns megszólító ideológia őket szubjektiválja. Alanyisága egyaránt megmutatkozik a Benveniste által leírt nyelvi szubjektivitásban, vagyis az „egót mondásban” és a vizualitás, a tekintet, a látvány hatalmi viszonyrendszerében elfoglalt szubjektivitásban, amelyet a feminizmus, a pszichoanalízis, a művészettörténet, a filozófia és a filmstúdiumok tártak föl.

Elsőként Simone de Beauvoir mutatott rá ennek a tételnek a társadalmi (így többek között társadalmi nemű) vonatkozásaira, azt állítva, hogy az alanyi diszkurzív és hatalmi pozíció a férfié, a tárgyi – azaz a marginális, a Másiké – pedig a nőé.

Beauvoir *A második nem* (1949) című nagyhatású művében fejti ki a szubjektivitás és a pozicionalitás közti meghatározottságról vallott nézetét. „A jellemet ma egy helyzet által kiváltott másodlagos reakciónak tekintjük”, írja (BEAUVOIR 1971, 8). A férfi az általános jelöletlen kategória, míg a nő a jelölt: a negatívum, a „speciális állapot” (10). „A férfi a Szubjektum és az Abszolútum, a nő a Másik” (11). E tétel továbbgondolása pedig az az állítás, miszerint a férfi és a nő meghatározása mindenekelőtt szerkezeti: nem lényegi jellemzők adják össze a férfiséget és a nőiséget, hanem a személyeknek a diszkurzusokban elfoglalt helyzete. A nőnek ezt az alárendelt pozicionalitásként való tételezését – azt, miszerint a Másik, vagyis a Nő szerepe elsősorban strukturális – nevezi Julia Kristeva a nyugati társadalom lényegi szemiotikus gyakorlatának (KRISTEVA 1980, 49).

Louis Althusser az ideológia természetének vizsgálata folyamán tér ki az alany megalkotásának módozataira. Althusser az ideológia megszólításában („interpellációjában”) látja a szubjektummá válás lényegi momentumát, és az egyének szubjektummá alakításában jelöli meg minden ideológia feladatát. „[I]deológia csak szubjektumok által és a szubjektumokért létezik”, írja (ALTHUSSER 1996, 401). Szubjektummá pedig az ideológia interpellációja által lesz az egyén, amely a hétköznapi, akár rendőri megszólítások mintájára „sorozza be” a személyeket, szubjektummá alakítva azt, aki mindaddig pusztán „egyén” volt.

Azt sugalljuk tehát, hogy az ideológia olyan módon „cselekszik” vagy „működik”, hogy „besoroz” szubjektumokat az egyénekből (mindet besorozza), vagy „átalakítja” az egyéneket szubjektumokká (mindet átalakítja), ezzel a nagyon pontos eljárással, amit *megszólításnak* nevezünk, amit a leghétköznapibb típusú rendőri (vagy nem) megszólítással is bemutathatunk: „hé, maga ott!” (404).

Az egyén léte azonban Althussernél nem előzi meg – descartes-i szellemben – a szubjektumot; nincsen ideológiától még meg nem szólított személy: az ideológia interpellációja már születés előtt hat. Ezért mondhatjuk azt, hogy „*az egyének mindig-már szubjektumok*” (405).

Lacan 1972-ben tartott szemináriumában fejti ki pszichoanalitikus tekintetelméletét. A tekintetet a láthatatlansággal azonosítva hangsúlyozza, hogy az, aki hatalmi helyzeténél fogva néz, illetve akiben a tekintet ered, szükségszerűen láthatatlan marad. A tekintet csak addig tekintet, amíg a látó szemet nem látja a látott; amint a tekintet szeme láthatóvá válik, a tekintet eltűnik (LACAN 1998, 84). Lacan szkopikus kielégülést tulajdonít a tekintetnek, és a tekintet privilégiumát a vágy funkciójaként értelmezi (85).

Alanyi és tárgyi pozicionalitás

1972-ben született az a könyv, amelyben a művészettörténész John Berger a bennünket körülvevő képekben megtestesülő látásmódot (BERGER 1972, 10) a társadalmi nemiesítés szempontjából elemezve rámutat, hogy a nő társadalmi jelenléte konkrétan attól függ, ahogyan mások tekintik (felmérik, szemrevételezik). Berger gazdag művészettörténeti anyagra támaszkodva mondja ki: mindig a férfi

az, aki cselekszik és lát, míg a nő az, aki megjelenik, akit látnak. A nő tekintete pedig nem a férfira irányul, hanem önmagára: arra, aki a férfit tekintet tárgya (47).

Hasonló tézist állít föl Laura Mulvey 1975-ös tanulmányában a narratív film pszichoanalitikus elemzése során. Mulvey szerint nemcsak arról van szó, hogy a nő a kép, amelyet a férfi néz (MULVEY 2002, 563), hanem arról is, hogy a mindig „meg-néz-endő-ség-et konnotáló” nő „szexuális objektumként” jelenik meg (563), mégpedig a férfi főszereplő és a néző számára egyaránt. Vagyis a nő ikon, míg a férfi a látó, s a „tekintet helye” úgy határozza meg a filmet, hogy „a film magába a látványba építi be azt, hogy miként is kell a nőre nézni” (567).

Foucault a *Felügyelet és büntetés*-ben (mely először ugyancsak 1975-ben jelent meg) a látás-nézés-felügyelés folyamatát szintén hatalmi viszonyként írja le. Ennek értelmében a felügyelt a látott, a hatalommal bíró pedig az, aki lát, miközben ő maga láthatatlan marad. Híres példája a modern börtönök mintájául szolgáló Bantham-féle Panoptikon, amelynek lényege szerint a fogoly állandó láthatósága biztosítja az egyébként láthatatlan hatalom automatikus fennállását. „Eléri, hogy állandóan hasson a felügyelet, még akkor is, ha ténykedésében megszakított; hogy a tökéletes hatalom arra irányuljon, hogy fölösleges legyen nyilvánvalóvá tenni gyakorlását”, írja Foucault (FOUCAULT 2001b, 274).

A tekintetelméleteket továbbgondolva Stephen Heath rámutat a tekintet értelmezésének társadalmi nemi vonatkozásaira: a nő soha nem a tekintet alanyaként jelenik meg, legfeljebb azt látja, ahogyan mások nézik őt – vagyis látva látja magát. A tükörben önmagára tekint vissza, s nem az őt tekintő tekintetre – nem azzal néz farkasszemet, fogalmazhatnánk. Ha pedig a nő viszonozza a nézést, akkor a férfiaságot kasztráló fenyegetéssé, Medúza-szerű szörnyé válik (HEATH 1978, 92).

E. Ann Kaplan a nőknek a filmművészetben betöltött szerepét vizsgálva igenel válaszol saját, meglehetősen provokatív kérdésére: a férfi birtokolja-e a tekintetet? Mulvey fent kifejtett téziséét továbbgondolva hangsúlyozza, hogy míg a férfi tekintete a cselekvés és a birtoklás hatalmával társul, a nőé – bár elvben ő is képes fogadni és viszonozni a rá irányuló tekintetet – nem fog cselekedetté alakulni. És bár a tekintet nem szükségszerűen a férfi tulajdona, a *tekintés* maga, vagyis a tekintet birtoklása és aktivizálása – a nyelvben és a tudattalan szerkezetében – mindig férfipozíciót jelent (KAPLAN 1983, 319).

A nők filmekben való szexualizálása és tárgyiasítása csak megerősíti a két nem alá-, illetve fölérendeltségi viszonyát, nem engedve a tekintetet szubjektumként irányító nő fenyegetésének, amelyről korábban Hélène Cixous írt nagy hatású tanulmányában, *A medúza nevetésében* (CIXOUS 1997). A látás alanyiságát magához rendelő Medúza – aki Freud szerint nemcsak a nőiség nagy talányát testesíti meg, de a férfiaknak a nők által való megvakításától és kasztrálásától való elemi félelmét is – több kultúrában a gonoszság megjelenítője: visszánézésével mintegy körében képes tartani az őt alárendelni szándékozó tekintetet. Ezek a kultúrák szemmel verésként, „rossz szemként” értelmezik ezt a képességet, azaz a gonosz működésével azonosítják – pedig, szögezi le Cixous, Medúza nem halálos, „szép és nevet” (369). Amint Medúza visszánéz, egy teljes kultúrkör társadalmi nemi

értékrendszerét forgatja fel. Mint Beth Newman írja, „ellenáll annak, hogy kisa-játítható tárggyá redukálják”. Majd így folytatja:

Medúza szembeszáll a férfiúi tekintettel – ahogy azt a nyugati kultúra meg-konstruálta –, azaz azzal a tekintettel, amely a férfiszubjektum privilégiuma, és eszköz arra, hogy a nőket (vagy a Nőt) objektumstátusba (a reprezentációéba, a diszkurzuséba vagy vágyéba) helyezze. Ez az ellenállás nyugtalanító, megza-varja a férfiszubjektum nézésben (*gaze*) lelt élvezetét, és azokat a hierarchikus relációkat, amelyek által az kinyilvánítja dominanciáját. (NEWMAN 2002, 585.)

A nő képként, látványként, nézett tárgyként való – s ekképp a tekintettől meg-képzett – reprezentációjáról ír Teresa de Lauretis is *Alice Doesn't* című könyvében, elsősorban elbeszélő filmek (*narrative cinema*) kapcsán. A szerző szerint a filmmű-vészet általános szándéka a narratív és vizuális örömszerzés, s a narrativitás az, ami közvetít kép és nyelv között, mégpedig oly módon, hogy a képi és a nyelvi diszkurzus egyaránt a vágy ökonómiája szerint szerveződik, vagyis a vágy narra-tív beírottsága érzékelhető mind a képi, mind a nyelvi diszkurzusban. Sem Medú-zának, sem a Szfinxnek nincs saját története: ők pusztán „helyek” (toposzok, mellékszereplők) mások – Poszeidón, Perszeusz és Pegazus, illetve Oidipusz – történeteiben, segédkezve a hősöknek, hogy haladjanak végzetük és hivatásuk beteljesülése felé (DE LAURETIS 1984, 109). Ezekben a történetekben nem a nők szólnak meg, de még a nők vágya sem: csak a férfivágy tárgyaiként szerepelnek, rendre igazolva a vágy narratív beírottságának tételét.

1b. Szubjektumperformativitás: a társadalmi szövegekonyvektől megképzett alany

Társadalmi konstrukció és szkriptek

A szubjektumperformativitás folyamatait a társadalmi konstrukció, illetve konst-ruáltság tágabb kontextusában kell vizsgálnunk, ugyanis ezen esetekben olyan megképzési folyamatokról beszélhetünk, amelyekben egy társadalmi-kulturális szövegekonyv vagy „szkript” képzi meg az egyént. Vagyis a társadalmi konstruk-ció Ian Hacking-féle rendszerében az alany az „interaktív” típusú entitások közé tartozik, amennyiben a „dolog” és a szkript között egyértelmű az „interakció” (HACKING 1999, 102–105). A megképzendő-megkonstruálandó szubjektum eny-nyiben rokonságot mutat Hacking példájával, a gyermekkel, akit mindig a gyer-mekkor éppen elfogadott szkriptje képez meg (és különbözik az általa „közöm-bösnek” nevezett entitásoktól, mint a plutónium, amely „érdektelenséget” mutat az őt leíró társadalmi, illetve ez esetben tudományos szkripttel szemben). Szubjektumelméleti példaként említhető még a „jó anya” vagy az „igazi nő” tár-sadalmi konstrukciója, amelyet rendre a vonatkozó szkriptek képeznek meg (illet-

ve Althusser terminológiájában: amelyeket a vonatkozó ideológiák interpellálnak). Végül a szubjektumot mindig a társadalmi-kulturális normák diktálta szövegkönyvek képzik meg, sajátos végrehajtó mechanizmusok által és a normatív eszményeket kodifikáló szkriptek révén.

Performatív alanyképzés: Butler

A szubjektumperformativitás tétele Butlerhez köthető, aki először *Problémás nem* című könyvében fejtette ki az alany végrehajtó megképzéséről szóló felfogását (BUTLER 2001). Lebontva a korábban elterjedt megkülönböztetést biológiai nem és társadalmi nem között, Butler azt állítja, hogy a biológiai nem sem adott esszencia, hanem épp annyira „kulturálisan létrehozott termék, mint a társadalmi nem”, s a biológiai nem „talán mindig is társadalmi nem volt” (49), a test pedig „mindig is kulturális jel volt” (142). Mi több, nemcsak az állítható, hogy a *gender* megelőzi a biológiaiainak feltételezett nemet, de kimutatható: nincs semmi a társadalom által normának állított viselkedés maszkja mögött. Azaz a társadalmi nem végrehajtó módon önmagát állítja elő a „természetesnek” vélt aktusokkal.

[A] társadalmi nem kifejezése mögött nincs társadalmi nemi identitás; az identitás performatívan jön létre, éppen azon „kifejezések” által, amelyek, úgy mond, a társadalmi nemi identitás következményei. (76.)

Az, hogy a társadalmilag nemiesített test performatív, azt sugallja, hogy nincsen ontológiai státusa, eltekintve azoktól a különféle tettektől, amelyek megkonstruálják a társadalmilag nemiesített test valóságát. (232.)

Ekképp az alanyt a társadalmi-kulturális normák diktálta cselekedetek képzik meg, performatív módon. Ez a megképzés – akár a klasszikus austini modellben a beszédcselekvések által – a társadalmi nem és általában a szubjektivitás esetében is kizárólag nyelvben, diszkurzusban történhet, ahol a társadalmi alany ekképp gyakran egybeesik a mondatban Énként megszólaló grammatikai alany-nyal.

A biológiai nem „mindig már” társadalmiként való felfogásából, valamint a társadalmi nem performatív jellegére vonatkozó tételből logikailag következik, hogy a biológiai nem, azaz magyar fordításban a „szexus” is performatív módon képzett. Erről ír Butler *Jelentős testek* című könyvében, amelyben a biológiaiainak („természetesnek”, „természetinek”, vagyis nem-kulturálisnak és nem-társadalmiainak) feltételezett test anyagságában is a „heteroszexuális parancs” – Adrienne Rich klasszikus megfogalmazásában a „kötelező heteroszexualitás” (RICH 1983) – működését látja (BUTLER 2005b). Mint Butler fogalmaz, „a »szexus« regulatív normái performatív módon működnek a testek anyagságának létrehozása céljából, pontosabban annak érdekében, hogy materializálják a test »szexusát«, materializálják a szexuális különbséget a heteroszexuális parancs szolgálatában”

(BUTLER 2005b, 16). A szexust a társadalmi diszkurzus képzi meg, performatív módon, vagyis úgy, hogy „létrehozza az általa szabályozott és lehatárolt jelenségeket” (16). Hiszen a performatív az a diszkurzív gyakorlat, „mely véghezviszi vagy létrehozza azt, amit megnevez” (26); más szóval a performativitás a diszkurzus olyan eszköze, amelynek segítségével ontológiai effektusok keletkeznek.

A biológiai nemnek a heteroszexuális parancs szerint való normatív előállítás ekképp olyan folyamat, amely a szubjektívációnak – az egyén társadalmi diszkurzus által való megképzésének – a feltétele. „[A] szubjektum, a beszélő »én« éppen azáltal jön létre, hogy átesik valamely nem elsajátításának eme folyamatán”, írja Butler (BUTLER 2005b, 17). S mint minden végrehajtó megnyilatkozás, időben ismétlődő és igazodó mintákat utánzó folyamat: „időbeli folyamat, ami a normák ismétlődése révén zajlik: eme ismétlődés során a szexus egyszerre keletkezik és destabilizálódik. A szexus egy ismétlődő vagy rituális gyakorlat lerakódott következményeként tűnik »természetesnek«, de ugyanennek az ismétlődésnek köszönhetően hiátusok és repedések is keletkeznek” (23). „A performativitás” – folytatja Butler – „nem egyetlen »aktus«, hanem mindig egy adott norma vagy normaegyüttes ismétlődése” (26), amely normaegyüttes a „heteroszexuális hegemónia”, illetve a „heteroszexualitás rezsimje” részét képezi (28).

A szubjektumról tehát elmondható, hogy különböző, ragokként működő azonosságkategóriákkal megképzett (inflektált, „ragozott”) konstrukció, ahol éppen a kategóriák binaritásának esetlegessége, valamint a fogalmi kategóriák és a kategorizált dolgok közti kölcsönhatás miatt egyértelmű a nyelvi megképzettség. A tágabb és a szűkebb értelemben vett szubjektum egyaránt a különböző azonosságelemek által ragozott képződmény, vagyis a társadalmi nem, a „rassz” és a szexualitás kategóriái mellett többek között az etnikum, az osztály és a vallás is az alanyt inflektáló azonosságelemekhez sorolható. Sem az alanyt ragozó azonosságelemek, sem az ezek által többszörösen ragozott alany nem eleve létező, esszenciális kategóriák. Performatív konstrukciókként jönnek létre, mégpedig olyan utánzó (imitatív) és gyakorító (iteratív) folyamatok eredményeként, amelyekben az utánzás és a gyakorítás tárgya nem egy már eleve (megelőzően) létezőnek feltételezett alany. Más szóval, e folyamatok nem valamilyen „eredeti” mintát utánoznak és ismételnék, hanem az azonosságelemek konstruálását irányító társadalmi-nyelvi normarendszert, amely maga is konstruált, mégpedig a megszólító ideológiák mentén.

2. Interszubjektivitás

Klasszikus személyköziség-modellek

Az interszubjektivitás, vagyis személyköziség (vagy alanyköziség) fogalma a szubjektivitáselméletek sajátos, Husserlre visszavezethető mellékterméke. Husserl a *Kartezianus elméletek* című művében fejtette ki elképzelését, miszerint más szubjektivitások elismerése – vagyis mások létezésének és egyedi céljainak elis-

merése – képezi minden etikai viszonyulás alapját. Ez az etikai viszonyulás pedig az objektivitás, a világ más perspektívákból való közelítésének feltétele (HUSSERL 2000). Ekként alapvetően már maga az objektivitás interszubjektív. A világot ugyanis akkor tapasztaljuk meg interszubjektív közegként, ha felfogjuk azt is, hogy azt mások másként tapasztalják meg, illetve ha képesek vagyunk meghaladni saját perspektívánk partikularitását. Ellenkező esetben a másikat nem alanyként, hanem pusztán tárgyként érzékeljük, kizárólag érzékelésünk tárgyaként.

Nick Crossley a személyköziség két fázisát különbözteti meg. A Martin Buber *Én és Te* című művében megmutatkozó szintet, amelyet radikális interszubjektivitásnak nevez, és reflektálatlan „Én-Az” kapcsolatként definiál, amennyiben ez esetben a szelf nem tapasztalja meg a másikat mint tudatot, és csak tárgyként, a tapasztalat vagy a használat tárgyaként ismeri el (CROSSLEY 1996, 11). Crossley szembeállítja ezzel a Husserlhez köthető reflektált attitűdöt, amely kölcsönös kapcsolat két, párbeszédre képes szubjektum között (11). Crossley egológikus interszubjektivitásnak nevezi ezt a második szintet: itt a másik tudat kölcsönös elismerésének alapja a beleérző szándékosság (empatikus intencionalitás), közeg pedig a nyelv (23).

Maurice Merleau-Ponty *Az észlelés fenomenológiája* című nagyhatású művében az alanyból kiinduló, egyirányú viszonyulásokként írja le a személyközi kapcsolatokat, s az észlelést teszi meg a személyköziség sarokkövének (MERLEAU-PONTY 2012). A percepció jelenti a nyitást a másikra, a másik más voltára, s e perceptuális nyitottság a világhoz kapcsol bennünket. Minden észlelés szükségszerűen távlati (perspektivikus), ezért két ember sohasem fogja ugyanazt látni. Ennek ellenére nem szakad a személyköziség szövete, hiszen a nyelven keresztül be tudnak lépni egymás észlelési mezőibe, és vitatkozhatnak egyéni észleléseik különbözőségéről. Világunk pedig a különböző távlatokból adódik vagy olvad össze, a nyelvben, amely a társadalmi interakciók közege. A nyelv közegében pedig a beszédaktusok alkotják a nyelvi interakciókat. A beszédaktusok hatékonysága a személyközi egyezségek és előfeltevések függvénye: ezek az egyezségek és előfeltevések alkotják azt a mindenki által eleve elfogadott társadalmi normarendszert és általában társadalmi tudást – nevezhetjük őket szkripteknek, illetve beszédaktus-elméleti kontextusban boldogulási feltételeknek is –, amelynek ismerete elengedhetetlenül szükséges az interszubjektív kapcsolatok megfelelő működéséhez.

Feminista személyköziség-modellek

A feminista kapcsolati szubjektivitásmodell Nancy J. Chodorow és Jessica Benjamin nevéhez köthető. Chodorow „a szelf kapcsolati felépítéséről” ír (CHODOROW 2000, 198), s a „jelentésbeli szubjektivitás” kutatását a személyköziség témájához köti (194). A tárgykapcsolati elméletet feminista kontextusba ágyazva mutat rá a csak férfiakra kidolgozott individualizmus- és autonómiafogalom egyoldalúságára, amennyiben a gondolkodó-cselekvő szubjektum ideali-

zált függetlensége mindenestül kizárja a más emberekhez fűződő függő viszonyt, tagadva a kapcsolatiság szubjektumépítő potenciálját. Benjamin azt is hangsúlyozza, hogy ez a leválást vagy különállást eszményítő hagyományos pszichoanalitikus modell jellemzően hierarchikus kapcsolatokról szól, ahol a leváló fél a leválasztott fölötti dominanciáját valósítja meg (BENJAMIN 1983, 282). „A dominancia problémája a függőség tagadásával kezdődik”, írja (283). A kritikai feminista pszichoanalitikus elmélet ezzel szemben olyan individualitásfogalmat tételez, amelyben egyensúlyba kerülhet leválás/elkülönülés és összetartozás, ágencia és kapcsolatiság (BENJAMIN 1986, 82). Benjamin szerint a női szubjektívációnak feltétele a női vágy önállósulása, pontosabban a nőnek az a felismerése, hogy ő is lehet a vágy alanya, kielégítésének ágense (87). A személyköziség továbbá azt a paradoxont feltételezi és állítja, miszerint „a másikkal való kapcsolatomban élhetem meg legmélyebben saját éntudatomat” (92). Szakítva a „csak egyetlen szubjektum logikájával” (BENJAMIN 1988b, 42), Benjamin személyköziség-paradigmája ekképp megengedi a szimmetrikus – azaz alany és alany közötti – kapcsolatokat is; szerinte az egyén a más alanyokkal folytatott kapcsolatokban, illetve azok által fejlődik (BENJAMIN 1988a, 19–20).

Performatív személyköziség: Butler

A feminista interszubjektívitas-modellek között végül Butler neve említendő, aki bár nem a társadalmi nem vonatkozásaiban dolgozta ki személyköziség-felfogását (BUTLER 2005a), az a feminista interszubjektívitas-modellekre is alkalmazható. Butler legfontosabb tézise az ágencia és a személyköziség viszonyára vonatkozik: performatív ágencia interszubjektívitas révén is létrejöhet, állítja. Vagyis Butler interszubjektívitas-felfogása szintén megengedi a társadalmi nem által megképzett alany ágenciájának lehetőségét.

Túllépve Husserl és Merleau-Ponty felfogásán, Butler az interszubjektívítást performatív folyamatként értelmezi. 2003-as Adorno-előadásában, melyeket a *Giving an Account of Oneself* című könyvében jelentetett meg 2005-ben, Nietzscheből kiindulva – aki szerint saját történetemet csak a másikkal szemben mesélhetem el, csak a másik rákérdezésére válhatok önmagamot elbeszélő lénnyé (BUTLER 2005a, 11) – kapcsolja össze a nyelvi közeget, a narratívítást és a dialogikus relációt a másik elismerésének feltételével. A szelf performálásának illokúciós aktusa és a másik meggyőzésének perlokúciós aktusa találkozik, interszubjektív viszonylatot hozva létre. Butler hangsúlyozza, hogy a másik elismerése és a másik által való elismerés kizárólag a nyelv közvetítésével történhet (28). A nyelv teszi lehetővé a narratív elismerést és az elismerés érdekében folytatott önnarrációt egyaránt, mégpedig egy nyelvi dialogikus szituáció keretében, amelyben nemcsak a másik megléte biztosított, aki az önnarráció címzettje, hanem a másik meggyőzésének a lehetősége is. Hiszen mindig *valakinek*, *valakibe* beszélünk, s a narratív szelf a megszólítás révén jön létre: az Én a kapcsolatok hálójából születik, amikor is az egyik test egy másik testhez beszél (BUTLER 2005a, 38). Így a

másik hozzám fordulása által jön létre a mások iránt érzett etikai felelősség, vagyis a megszólíttatás hozza létre a felelősséget. Nem vagyunk elszigetelt elemek, egymástól független diászok, írja Butler, hanem közös nyelv, közös hagyományok és normarendszereken keresztül egymásba kapcsolt láncszemek (BUTLER 2005a, 28). A normarendszerekhez vagy az „igazság rezsimjeihez” való viszony egyben önmagunkhoz való viszony is lesz (22), miközben a szubjektumot éppen egyedisége kapcsolja másokhoz (34). Az alanyiség tehát mindig kapcsolati: az egyén önismerete csak más egyéneken keresztül jöhet létre (28). Végül a személyközi kapcsolatok szolgálnak alapul és lehetőségül az egyén szubjektív ágenciája számára is (lásd erről MAGNUS 2006, 100).

A másinak címzett önnarráció tehát performatív aktus: az elbeszélő azt a szelfet performálja, amelyet az elbeszélés mint konstatív aktus bemutat, minden pillanatban újrakonstituálva azt a narratív Ént, amelyet maga a narráció deskriptív módon idéz meg (BUTLER 2005a, 66). Ez a performatív aktus pedig akkor eredményes, ha nemcsak illokúciós, de perlokúciós hatállyal is bír: a másik meggyőzésével és a kölcsönös felelősség megképzésével létrejön az interszubjektív ágencia. Ekként Butler személyköziség-konceptiójában nemcsak a nyelviség, a narrativitás, az Én-Másik kommunikációs helyzet, az elismerés „kölcsönösségi gondolata” (RÓZSA 2011, 211), az etikai felelősség és az ágencia fogalma találkozik, de egységet alkot az illokúció és a perlokúció aktusa is.

3. Testi alanyiség és személyköziség

Az elmúlt néhány évtizedben tanúi lehettünk a testről való gondolkodás látványos átalakulásának. Ez mindenekelőtt a test/lélek karteziánus fogalompárjának dekonstrukciójában mutatkozik meg, amelynek során a teoretikusok lebontották a dichotómia görögökig visszavezethető hierarchizáltságát, egyúttal destabilizálva az „eltestetlenítés” kulturális gesztusát is.

A test gyökeres rekonceptualizálása három különböző területről érkezett: a fenomenológia, az idegtudományok és az addig megszületett testtudományok irányából. Ezek együttesen idézték elő azt a „testi fordulatot”, amelyet a név megalkotója, Maxine Sheets-Johnstone 1990-es *The Roots of Thinking* című könyvében a nyelvi fordulattal egyenrangúként ír le, s ekként a 20. század második nagy fogalmi váltásaként értelmez (majd 2009-ben Rorty korábbi esszégyűjteményének mintájára a *The Corporeal Turn* címet adta interdiszciplináris tanulmánygyűjteményének, mintegy szimbolikusan egymás mellé helyezve a két fordulatot, a Rorty-antológia mellé pedig saját vaskos kötetét).

A fenomenológia testialanyiség-modellje

Merleau-Ponty radikális tételei a megélt testre és a megtestesült élet tapasztalatára vonatkoznak, melyek a fenomenológia alapvetéseiből következnek. Eszerint a

tudat testbe ágyazott; a lélek/szellem mindig megtestesült, mindig észlelési relációkban gyökerezik. „Mindent, amit a világról tudok, még azt is, amit a tudomány révén tudok róla, egy saját látás vagy világtapasztalat révén tudom” – írja (MERLEAU-PONTY 2012, 8). Vagyis testem révén kapok a világban létezéshez horizontot és perspektívát, viszonyítási pontot; a testem teszi lehetővé a relációt önmagam, illetve egyéb tárgyak és szubjektumok között. Merleau-Ponty célja, hogy felfedje, a megélt test hogyan alakítja a tapasztalást. A test két irányban is közvetít: egyrészt a testünkön keresztül észleljük a világot, másrészt a testünkön keresztül reflektálunk a világra. Ekképp a szubjektum nemcsak a világban való létezés módja, hanem a világnak elkötelezettségé is, ahol találkozik észlelés és viselkedés, megismerés (kogníció) és reflexió. Az észlelő elme pedig nem más, mint a megtestesült test; ekképp az elme a korporeálisba illesztendő, a perceptuális viselkedés pedig helyzetekhez és környezetekhez való viszonyulások függvénye. És minthogy a világgal való kapcsolatunk mindig testi, és észlelésünk is testi funkció, a szubjektivitás is mindig a testben gyökerezik. Az a helyzet, ahonnan szemléljük a világot, valójában a testünk helyzete: a test pozíciója határozza meg az észlelő pozicionalitását, amely mindig valahonnan való észlelést jelent.

A fenomenológiai alapú testelméletek között meg kell még említeni Alphonso Lingis amerikai filozófus nevét (aki Merleau-Ponty egyik angol fordítója), aki szerint nemcsak arról van szó, hogy testünkkel vagyunk jelen a világban, testünk az érzékek kapuja, s a testünk érzékelése nélkül nem vagyunk tapasztalatokra képesek (LINGIS 2007, 9–10), hanem arról is, hogy az interszubjektivitás mindig korporeális: miközben a másik látható testével lépek kapcsolatba, konceptuálisan felfogom a másik identitását, tiszteletben tartva (testi) határait és belső tereit (72). Térben és időben létezésünk lenyomata a testünk: amikor mosolygunk, nevetünk vagy kezet rázunk egy barátunkkal, amikor megpillantunk valakit, vagy szólunk valakihez, akkor rendre a testünk által lépünk kapcsolatba térrel és idővel (18). Az észlelés testünk irányítását is jelenti: testünk valamiféle belső ábra vagy virtuális kép alapján pozicionálja magát, hogy bizonyos feladatokat elvégezzen (47). Szavaink rendezik cselekedeteinket (28), és szavainkkal helyezzük el magunkat a világban (39), szavainkkal reagálunk testünk állapotaira (58). Vagyis a személy-vagy alanyköziség anyaga, médiuma, a nyelv is saját „testtel” bíró entitás.

Az idegtudományok testialanyiség-modellje

Az idegtudományok számos képviselője meggyőzően bizonyítja, hogy testtudat nélkül nincs éntudat. Hiszen a test a maga fiziológiai és a neurológiai funkcióival alakítja ki és tartja fenn az éntudatot. A testről való tudományos gondolkodásban bekövetkezett fordulat legjelentősebb képviselői közt kell említeni G. Deny és P. Camus francia neurológusokat, akik „Madame Én” esetét írták le, aki testtudatát elveszítve éntudatát is elveszítette (idézi ROSENFELD 1992, 39). Gerald M. Edelman szerint az emberi agy olyan zenekar, amely karmester nélkül játszik. Az agy minden külső ingert egységes tapasztalássá fog ugyan össze, de a karte-

ziánus ego tudatossága nélkül. Mindeközben pedig nem tükrözi a világot, hanem inkább előállítja, megkonstruálja azt (EDELMAN 1992, 124). Oliver Sacks neurológus a testnek az individualizáció folyamatában elért ágenciáját hangsúlyozza: a szubjektivitás minden megnyilvánulási formája (akarat, erkölcsi érzék, érzékenység, személyiség, lélek) az idegrendszerre vezethető vissza (SACKS 1990, 45–49). Rosenfield szerint a percepcióhoz hasonlóan az emlékek is konstruáltak és önreferenciálisak. Egyrészt minden új kontextus átalakítja azt, amit az emlékezés felidéz, másrészt az emlékezés nemcsak az emlékeket érinti, hanem az emlékezőt is, akit szintén konstruál a felidézés folyamata (ROSENFELD 1988, 89). Ő fogalmazza meg a radikális tézist: a test az agy abszolút referenciapontja (ROSENFELD 1992, 45): „Ha a testi szerkezet sérült, akkor sérül az éntudat, az emlékezés és a tudat is” (139). Végül megemlítené Antonio R. Damasio neurológus, aki a karteziánus gondolkodás nagy tévedésére mutat rá: nem létezik az az egységes Én, amely tapasztalásainkat szubjektivitással látná el – az a központi tudás és felügyelet, amely egységbe fogná mindazt, ami elménkben történik (DAMASIO 1994). A test korlátozottan ellátja ugyan ezt az egységesítő szerepet, de csak mint „a normális elme működésében részt vevő *tartalom*” (226). A szubjektivitás és az éntudat tehát minden bizonnyal a testben gyökerezik, foglalja össze Eakin a legújabb neurológiai kutatások végkövetkeztetését (EAKIN 1999, 22).

A testtudományok alanyiségmodellje

A testi fordulatot előkészítő gondolkodók között Foucault-t kell elsőként említeni, akinek munkássága révén új elemek jelentek meg a szubjektumelméletekben, mégpedig a test meghatározó voltáról. Foucault szerint a test mint az Ént meghatározó „nyers tényállás” megjelenése egybeesik a modernitással, amennyiben ekkor „az emberi lény szervezete belsejében kezd létezni, koponyájának kagylóhéján belül, végtagjainak armatúrájában, egész fiziológiája szerteágazó rendszerében” (FOUCAULT 2000, 355). Ezen túl Foucault a hatalomgyakorlás felületeként írja le a testet, amelyet a hatalom különböző módokon kontrollál, az althusseri ideológiai normáknak megfelelően és a társadalmi-diszkurzív normativitás kényszerével (FOUCAULT 2001b).

Elizabeth Grosz a mainstream nyugati gondolkodás „fogalmi vakfoltjának” nevezi a testet, amelynek hiánya a filozófiai gondolkodásban jól mutatja, hogy a test és a lélek/szellem kétértelműsége nem egyszerű kettéosztás, hanem a dichotomizált gondolkodás lenyomata, úgy választ szét, hogy közben az egyik terminust előjogokkal ruházza föl, dominánssá teszi, míg a másikat alárendeltté. Vagyis látszólag csak pozitív és negatív pólusokat alkot, miközben valójában ellentétet teremt az alá- és a fölérendelt fogalom között, alárendelve azt, amelyik nélkülözi a fölérendelt fogalom jegyeit, azok hiányára épül (GROSZ 1994, 3). A test lesz az alárendelt fogalom, hiszen hiányoznak belőle a domináns fogalom jegyei: kontrollálhatatlan, engedetlen, fékezhetetlen, egyúttal forrása az irracionitásnak és a döntésképtelenségnek.

Grosz „korporális feminizmusa” a testről való gondolkodás jelentős sarokköve. Grosz megfordítja a karteziánus test/lélek binaritást, a testet jelölve meg a felsőbb kategóriaként. A test és a lélek kapcsolatát végtelen Möbius-szalagként konceptualizálva azt állítja, hogy ezek nem poláris ellentétei egymásnak, hanem egymásba csúszó fogalmak: a szalag két felülete – a pszichés belső és a fizikai külső – meg sem különböztethető egymástól. Ekképp valójában a test az alanyképzés felülete. A test társadalmi beírottsága nem függetleníthető a szubjektíváció folyamatától. A testet megjelölő-átformáló írások (inszkripciók) között Grosz felsorolja a testformát átalakító izomépítést, a ruházatot, a különböző díszítéseket, a sminket, valamint sokféle beültetéseket, protéziseket.

Performatív testi alanyiség és személyköziség

A fenomenológia, az idegtudományok és a testtudományok szubjektívításmoddjének kialakítására egyaránt megtermékenyítően hatott a performatív megközelítés. Ezek közül a fenomenológia elsőként alkalmazta a performatív képletet, elfogadva, hogy a testem által lehetővé tett viszonyulás önmagam és a világ között rendre performatív; vagyis a szubjektumperformativitás is mindig a testben gyökerezik. Megképzéseink korporálisak: alanyi vagy tárgyi pozícióink testünk helyzetétől függnnek. Sőt térben elhelyezkedő testem közvetít a világ felé, és testem által értelmezem saját és mások testi viselkedését. Mi több, testemben találkozok az észlelő elme és a nyelv, testséma és nyelvi horizont – mindaz, ami a performatív szubjektívítás és interszjektívítás hordozója. A világra való reflexió pedig nemcsak mindig testi, hanem mindig performatív is. Végül – amennyiben, ahogyan Merleau-Ponty állítja, a szavak maguk is saját kiterjedéssel, formával, fizikai megjelenéssel bírnak (50) – performatív megnyilatkozásaink hordozója, a nyelv maga is korporális.

Az idegtudományok hasonlóképpen elfogadják a szubjektívítás performatív értelmezését, az idegrendszerre vezetve vissza az akarat, az erkölcsi érzék, a személyiség performatív konstrukcióit, és az agyat téve meg a test referenciapontjának. Továbbá az éntudat, amely a performatív alanyképzés kiindulópontja, szintén a testben gyökerezik.

A testtudományok legfontosabb tételei szintén megengedik a performatív megközelítést: a test a performatív hatalomgyakorlás és a performatív alanyképzés felülete. A test hordozza a performatív társadalmi beírottság nyomait, s a testi inszkripciók mind performatív módon kívánják megképezni a különböző szkriptek által rögzített normákat.

(iii) *Másodlagos paradigmák
mint szövegértelmezési eszközök*

Tanulmányom harmadik részében azt mutatom be, hogy a performatív elméleti kiterjesztései, másodlagos paradigmái hogyan használhatóak az irodalomtudományban, jelesül a szövegolvasási gyakorlatban.

1. Az alany performatív megképzettsége

A szubjektum performatív megképzésének folyamatai akkor lesznek a legszembevetőbbek, ha a bináris párok jelölt elemeinek megképzéseit vizsgáljuk. Vagyis például a *gender*performativitást a női szubjektum performatív megképzése példán keresztül tanulmányozzuk, a szexualitás megképzését a melegség konstrukcióin keresztül, a rassz megképzését pedig a színes bőrű szubjektumon keresztül. Ezért elemzéseimben a szubjektumalkotás efféle módozatait veszem szemügyre, s a rassz példáit most elhagyva (jelen vizsgálódásaimhoz kizárólag magyar szövegeket választottam)² a női és a meleg szubjektum megképzésének jellemző eseteit elemzem, hogy bemutassam a performatív alanyképzés képletének a szövegolvasásban történő alkalmazhatóságát.

*A társadalmi nem megképzéseiről*³

A *gender*performativitás két fajtája különböztethető meg: a normakövető megképzés során a társadalmi normát rögzítő szövegek könyv újrarájátszása történik, amikor is újrairódnak a bináris különbségek, míg a normataszítás révén olyan új jelöl-

² A rassz performatív megképzéséről amerikai szövegek alapján részletesen írok a *They Aren't, Until I Call Them. On Doing Things with Words in Literature* (BOLLOBÁS 2010) és az *Egy képlet nyomában. Karakterelemzések az amerikai és a magyar irodalomból* című könyvemben (BOLLOBÁS 2012).

³ A jelen tanulmányban csak egyetlen példán keresztül kísérem meg bemutatni a *gender*performativitás folyamatait, de ennél jóval részletesebben írok a társadalmi nem performatív megképzése témájáról az *Egy képlet nyomában. Karakterelemzések az amerikai és a magyar irodalomból* című könyvemben (BOLLOBÁS 2012), ahol a következő magyar és amerikai műveket elemzem: Ignótus: *Ki maga, Madame Récamier*; Szerb Antal: *Két cigaretta között*; Török Sophie: *Arcképtanulmány*; Kosztolányi Dezső: *Édes Anna, Szeretlek, Pletyka, Alarcosbál*; Kaffka Margit: *Színek és évek, Mária évei*; Németh László: *Iszony*; Szócs Géza: *Találkozás a József téren*; Rácz Zsuzsa: *Állítsátok meg Terézanyut!*, *Nesze neked, Terézanyut!*; Nathaniel Hawthorne: *Az anyajegy*; Emily Dickinson-versek; Charlotte Perkins Gilman: *A sárga tapéta*; Kate Chopin: *Ébredés*; Theodore Dreiser: *Carrie drágám*; Edith Wharton: *A vigasság háza*; Henry James: *Daisy Miller*, *Egy bölgy arcképe*; Gertrude Stein: *Három élet*; Djuna Barnes: *Éjerdő*; H. D. [Hilda Doolittle]: *HERmione*; William Faulkner: *Rózsaszál Emily kisasszonynak*; Tennessee Williams: *A vágy vilamosa*; Flannery O'Connor: *Alig akad ma jó ember*; Carson McCullers: *A szomorú kávéház balladája*.

lőmegképzés jön létre, amely derridai módon *el-különbözik* a korábban képzett jelöltektől. Ekképp az igazodó konstrukciók azt a pozíciót rögzítik, amelyet az újrajátszások során követendő szövegekönyvekben találnak: ez az a bizonyos láthatatlan, de mindenki által jól ismert *genderszkript*, melyet a magyar köznyelv a „nagykönyvnek” nevez. Ez a pozíció férfiak esetében alanyi, a nők esetében pedig tárgyi. Ezzel szemben a normatásztó megképzés – minthogy nem a létező normatív elvárásokhoz igazodik – megengedi a nő alanyi pozícióban való konstituálódását, látó-beszélő-cselekvő ágenciáját.

A nő az irodalomban is sokáig döntően a Másik tárgyi pozíciójában jelenik meg; itt naturalizálódik, azaz a jelölt Másiké lesz az a pozíció, amely abban a bizonyos „nagykönyvben” „természetesként” vagy „normálisként” van megírva. A nő az, *akit látnak* (míg ő maga nem lát), *akibe beszélnék* (míg ő maga nem beszél), s *akire* mint alávetettre az „alávetés”, azaz a szubjekció *cselekedetei irányulnak* (míg ő maga nem cselekszik). Csak a 19. század végén és még inkább a 20. század elején jelennek meg nőalakok alanyi pozícióban, amint látnak, beszélnek és cselekszenek, bizonyítva a modernitással lehetővé váló női szubjektumkonstrukció lehetőségét (amelyet majd bizonyos értelemben a posztmodernizmus rombol le).

Ignotus: *Madame Récamier*

Ignotus *Madame Récamier* című novellája lépésről lépésre követi nyomon a nő tárgygyá válásának folyamatát.⁴ A megképzett konstrukció referenciapontja az „igazi” vagy „tökéletes” nő társadalmi szövegekönyve: ennek alapján – mint egy recept alapján – készül el, tárgyasul naponta Madame Récamier.

Az 1918-ban írt *Madame Récamier* izgalmas szöveg, mert egy diszkurzív megképzés folyamatának végeredményeként mutatja be a nőiséget, mégpedig épp Madame Récamier-n keresztül, aki a női princípium vagy esszencia hordozójaként vonult be a történelembe. Ignotus két dolgot állít. Egyrészt azt, hogy az „igazi nő” attól „igazi”, hogy eljuttassa az „igazi nő” szerepét; másrészt azt, hogy ezt a szerepet nem kell kitalálni: létezik, meg van írva, csak elő kell venni a szövegekönyvet, a partitúrát, a koreográfiát, a szkriptet. Az „igazi nő” pontosan tudja, hogy önmaga „megcsinálása” során melyik az a szkript, amely szerint dolgoznia kell.

Madame Récamier reggeli rituáléja mindamellett azért lesz hatásos, azért lesz cselekedeteinek performatív hatálya, mert közben valóban meg is történik az, ami a performatív aktus tárgya: azaz megszületik az „igazi nő”. A nemi identitás itt

⁴ A nő alanyi megképzésére is számos példát találunk a magyar irodalomban, melyek közül én Kaffka Margit: *Szűnek és évek, Mária évei*; Németh László: *Iszony*; Rác Zsuzsa: *Állítsátok meg Terézanyut!*, *Nesze neked, Terézanyu!* című műveit részletesen elemeztem az *Egy képlet nyomában. Karakterelemzések az amerikai és a magyar irodalomból* című könyvemben (BOLLOBÁS 2012).

performatív módon valósul meg, akár a performatív igék által a cselekedet. Akár, mondjuk, az ígéret, az eskü vagy a keresztelés performatív aktusában – amelyben az *ígérem, esküszöm, megkeresztellek* szó kiejtésével (és bizonyos egyéb feltételek teljesülésével) maga az aktus (ígéret, esküvés, keresztelés) is megtörténik –, úgy „a nő” is a nemi szerepek jól ismert rituális aktusainak előadása nyomán jön létre.

Reggel tíz óra volt.

Madame Récamier fölébredt, s feje fölé nyúlva, meghúzta a falon ott csüngő hímzett csengettyűpántot. Belső szolgálója tálcán hozta be, kínai csészében, az újfőzetű csokoládé italt, amelyet az ágyban iván ki, a szép asszony fölkelt, átment benyíló öltözőszobájába, hol a kád langyos számártejjel tele várta, s mindenféle szerszámokkal fölszerelt asztal mellett a fürdető asszony leste parancsát.

Karcsú termetét itt megszabadítván minden külső és belső tisztátalanságtól, alacsony fapadon engedelmesen eléje feküdt a néembernek, ki szagos ecetbe mártott gyapjúszővettel dörgölte végig a szép asszonyt, majd izzó dióhéjjal itt is, ott is lepörkölte rózsás testéről a felesleges pihét, s melegített vászonlepedőbe burkolván úrnőjét, a lába s a keze körmét simára, gömbölyűre és korallszínűre csiszolta.

Így adta át a fésülőasszonynak, ki a szép asszony haját gondosan kisűrűzte, vigyázva átfestette, csigákba sütötte, s átkötötte fehér szalaggal s a szalag fölött gyöngyfűzérral. (IGNOTUS 1969, 103–104.)

Madame Récamier ezután titkos fiókaiból pamacsokat, tégelyeket, üvegcséket vesz elő, arcán fölkelti az álmatag rózsákat, szeme feketéjét sejtelmessé tágítja, rózsákat tűz magára, leheletét megillatosítja, kezére csipkekesztyűt, ujjaira gyűrűket húz, vállára fátyolkendőt vet, s mielőtt szalonjába lép, gyöngyház legyezővel a kezében kipróbálja tükrében a „mosolyát, szemöldöke és csuklója ívét s foga csillogását”. Ime, a régi recept szerint elkészült a nő. A szemünk előtt létrejött „igazi nő” egy kulturális diszkurzus terméke, egy igen jól ismert, szinte banális szerep művésze, aki pontosan tudja, hogy szerepet játszik: ő a férfivágy tárgya abban a társadalomban, ahol a női identitást a test megfelelő kipreparálása, valamint a hozzárendelt ruha, illetve jelmez kiválasztása teszi.

Mi több, nőisége nem egyszerűen performatív konstrukció, hanem a beauvoiri Másik tárgyként, illetve tárgyi pozícióban való megkonstruálása. Javarészt mások preparálják Madame Récamier testét: a fürdetőasszony, a fésülőasszony, az öltöztetőkomorna végzi el rajta a Sandra Bartky által „diszciplináris gyakorlatoknak” (BARTKY 1992, 435) nevezett rituálét, amelynek folyamán teste átalakul, ceremoniálisan feminizálódik. Szubjektívációja abból áll, hogy bizonyos szabályoknak vagy igazodást követelő kényszereknek veti alá magát (BUTLER 2004, 41). Ez a konstrukció tehát nemcsak időbeli folyamat, de normákat ismétlő és citáló performatív folyamat is (BUTLER 2005b, 23 skk.). Mindezt Madame Récamier valóban csak tárgyként viseli el – sőt: páciensként „szენvedი el”; előbb tárgy, majd

alany. Pontosabban: tárgyként lesz alany, hiszen a performatív aktusok lényege szerint azzá lesz, amit játszik. Olyan tökéletesen játszik, hogy közben átalakul: a jel-mez, az ál-arc maga lesz a nő, a játék maga az élet, a szerep maga az Én. De bármennyire szeretné is, ha olybá vennék, mintha férfi volna, Madame Récamier-nak nincs identitása azon kívül, amit megkonstruál a délelőtti performatív rítusa folyamán.

A híres David-festmény alapján látjuk is magunk előtt a szépasszonyt, aki *bát-radól* (hever), szinte eggyé válna azzal az ülő-/fekvőalkalmatossággal, amelyet az angolok és az amerikaiak *reclinemek* (heverőnek) hívnak – mi magyarok pedig *rekámiénak*, *rekámiénak*, esetleg *rökámiénak*. A magyar ugyanis metonimikus jelentésátvitellel bútornévvé tárgyasította a híres szépasszonyt. A magyarban ekképp teljes a nő objektíválása: a kulturális norma szövegű lejátsszása eredményeképp Madame Récamier szó szerint tárgyasul, miközben performálja az „igazi nő” ikonját.

*A szexualitás megképzései*⁵

Tudjuk, hogy a heteroszexuális szkript az alany helyzetében rögzíti a férfit, a tárgyban a nőt. A heteroszexualitás igazodó konstrukcióiban így látó, beszélő, cselekvő szubjektumként jelenik meg a férfi, míg a nő lesz a tárgy, akit látnak, akiről vagy akihez beszélnek, illetve akire a cselekedetek irányulnak.

A homoszexualitás társadalmi szkriptje két lehetőséget kínál a melegkarakterek megképzésének. Az egyik lehetőség a Másik szövegek könyvének átültetése, amely az asszertív, kezdeményező, ágenciával ellátott férfival szemben a nő és a Másik szerepébe helyezi a meleg személyt, akit ennek megfelelően tárgyként – mi több, „páciensként” – képez meg. A heteroszexuális norma leképezéséről van itt szó, amennyiben a heteroszexualitás egyenlőtlen viszonyrendszere duplázódik meg, pusztán a részvevők társadalmi nemének átkódolásával. Ezért tekinthető normakövetőnek ez a megképzés, amelyre Nádas Pétertől vettem példámat, ahol a megképzett személy tárgyi pozicionáltsága metaforikus viszonyban áll a nő heteroszexualitásban elfoglalt szerepével.

A másik lehetőség az újszerű meleg szubjektum konstrukciója: nem a heteroszexuális mátrix leképezésével, hanem a szexualitás egy korábban nem ismert viszonyrendszerének előállításával. Ez a viszonyrendszer nem alá- és fölérendelésen alapul, hanem mellérendelésen; tengelyében nem alany+tárgy viszony áll, hanem alany/tárgy+alany/tárgy viszony, ami azt jelenti, hogy mindkét részvevő lehet alany és tárgy is egyszerre. Nem véletlen, hogy a magyar irodalomban

⁵ Az *Egy képlet nyomában. Karakterelemzések az amerikai és a magyar irodalomból* című könyvemben (BOLLOBÁS 2010) részletesen írok a meleg szubjektum performatív megképzéséről, s a következő műveket elemzem: Herman Melville: *Billy Budd*; Oscar Wilde: *Dorian Gray arc-képe*; Henry James: *Az őserdei vad, Ketrecben*; Nella Larsen: *Színlelés*; David H. Hwang: *Pillangó*.

Galgóczi Erzsébet, pontosabban az ő kisregényét átnevező Makk Károly óta az „egymásra nézés” lett a melegvágó ikonja, amely kifejezés éppen ezt a kölcsönös szubjektum- vagy kölcsönös objektum-viszonyrendszert emeli ki a leszbikus szerelemben. Ez a konstrukció – melyre Galgóczi szolgáltat példákat – normataszító és katakretikus: nem a heteroszexualitást teszi meg viszonyító normának, és nem a heteroszexuális mátrixot ülteti át homoszexuális kontextusba.

Nádas Péter: *Emlékiratok könyve, Párbuzamos történetek*

Nádas Péter *Emlékiratok könyve* című művéről elmondható, hogy Krisztián a női genderszkript szerint, vagyis tárgyi pozícióban rögzül, s ezzel nemcsak feminizálódik, de homoszexualizálódik is.

Vastag szája elnyílt, pillája megrebbent, arcának világosan barnás bőre mintha a visszafojtott izgalomtól sötétedett volna el, szemében beszűkültek a fekete pupillák, ami által még tágabbra látszott nyílni a halványzöld írisz; azt hiszem, nem is annyira arcának formái, a széles és könnyen ránduló homlok, a vékony orcák, a gödrös áll és az aránytalanul kicsi, majdnem hegyes s talán még kialakulatlan orr gyakorolták rám a legmélyebb és legfájdalmasabb szép hatást, hanem a színek: a bőr barbáran érzeki barnájából elővilágító szem zöldjében volt valami elvontan légies és magasba törő [...]. (NÁDAS 1998, I, 57.)

Az elnyílt száj, a megrebbenő pillák, a vékony orcák és a gödrös áll mind olyan részlet, amelynek leírása – ami feltételezi a tárgyi pozícióba helyezést – elnőiesíti a leírt személyt, a vágy tárgyává téve ezt a tökéletesnek látott emberi formát. Az eltárgyasítás és elnőiesítés homoszexualizálja a vágyat és a mindaddig semleges pozícióból beszélő narrátor viszonyulását leírása tárgyához. De a szövegvilágban nemcsak a tárgyi pozicionálás révén jöhet létre melegnarratíva, hanem a kontextus, vagyis a melegvágóra történő utalás révén is. Gyakran elegendő, ha a narratíva csak utal a férfiak közti vágyra: a férfitest azonmód látványként objektizálódik és feminizálódik, leképezve a heteroszexuális viszonyrendszert homoszexuális kontextusra. Ez történik például a *Párbuzamos történetek*ben.

[...] bolyhos, világoskék fürdőköpenyébe burkolózva, nagy fehér frottírtörülközőjét a nyaka köré tekerve, egész testében elnyúlva hevert a széles padon, nedves fejét pedig egy harmadik férfi szőrtelen combjának döntötte.

Olyan volt, mint egy nagy vadállat, lusta macskaféle [...]

A bensőséges mozdulat, amivel a fejét a harmadik férfi szőrtelen combján nyugtatta, szemmel láthatóan többet jelentett, mint esetleges fizikai érintkezést. (NÁDAS 2005, I, 112–113.)

Am Nádasnál megjelenik a normataszítással előállított meleg szubjektum is, mégpedig épp a kölcsönös „egymásra nézés” aktusa által. A tekintet eltárgyasítja

ugyan a nézettet, de minthogy a nézett egyúttal néző is, a nézés ágenciájával ruházza fel őt.

Hosszú pillanatok óta egymás szemébe néztek, semmi másra, s ehhez képest immár annak sem volt különösebb jelentősége, hogy mit beszélnek, vagy mit hallgatnak el. El sem engedhették egymást. Rott André éjfélete haja nedvesen a homlokába hullt [...] s élénk, seprűs fekete pillákkal díszített sötét szemével, amivel oly sok embert rögtön meggyőzött és meghódított, nem engedte Lippay mélyről, kissé mindig szúrósan kiragyogó, s valamiként megbántottságot vagy szemrehányást sugárzó tekintetét [...] (NÁDAS 2005, I, 125.)

A tekintet reciprocitása sokatmondó: a „seprűs fekete pillák” leírása a test női tárgyiasítását idézi, de ha ugyanez a szem alanyiként jelenik meg – amely meggyőz, meghódít mindenkit, megtartva a másikat a maga tekintete tárgyaként –, a személy a férfi *genderszkript* szerint képződik meg. Ekképp a homoszexualitás fogalmában a férfitest látványa, a feminizáló tárgyi rögzítettség és a homoszexualizált vágy összekapcsolódik a férfitest nézésének, az alanyiség felvételének és a vágy ágenciájának folyamataival. A melegség fogalmát új tartalommal megtöltő katarézisben az alanyi és a tárgyi rögzítés egyidejűsége és reciprocitása lehetővé teszi a nézettség, a nézés és végül a vágy kölcsönösségét.

Galgóczi Erzsébet: *Törvényen belül*

Galgóczi Erzsébet *Törvényen belül* (1983) című kisregényében számos formában tetten érhető a homoszexualitás performatív megképzettsége. A detektívregényként kibomló történet Marosi főhadnagy afféle magánnyomozását tárja elénk, amelynek során Szalánczky Éva a mohácsi körzetben lelőtt határsértő halálának körülményeit vizsgálja. Pontosabban nem is halálának, hanem életének részletei után kutat, keresve az okokat, amelyek a nőt 1959 szeptemberében egy viharos éjszakán olyan cselekedethez vezették, amely kiváltotta a járőrök célzott lövését. Szalánczky Éva életének különös eseményeit fölfejtve, a főhadnagy – aki korábban egyébként szerelmes volt Évába (és akinek érzései mindvégig viszonzatlanok maradtak) – végül eljut ahhoz a titokhoz, amely Henry James óta a legtöbb burokból rejtőző Titok, a homoszexualitás titkához. A narratíva Marosin keresztül fókuszál, amennyiben rajta mint szubjektumon keresztül érzékeljük a cselekményt: azt látjuk, amit ő, az ő szavai lesznek mérvadóak a számunkra, és az ő cselekedetei viszik előre az eseményeket.

Marosi főhadnagy személyes okokból kezd nyomozni, amikor egykori vonzalmát újraélve felgöngyölíteni igyekszik Szalánczky Éva utolsó éveinek kusza történéseit. Vagyis a kutató-nyomozó alany pozíciójából követi a kutatott-nyomozott tárgyat, aki egyben a férfit még mindig fűtő vágnak a tárgya is. Nyomozásával ekként reprodukálja a heteroszexuális alapviszonyt, s e paradigmátikus „hódítás” folyamatában szubjektíválódik a férfi és objektíválódik a nő.

Ám amit és akit tökéletes cselekvő alanyként folytatott nyomozása során talál, az nem az lesz, amire számított. Kiderül ugyanis, hogy nyomozásának tárgya egyáltalán nem szokványos „tárgy”. Szalánczky Éva nemcsak az egész narratíva nyelvtani és metaforikus tárgya, hanem egyben a nyomozás motivációja is, amely alanyként váltja ki a nyomozás aktusát. Vagyis Éva úgy foglalja el a narratíva tárgyi pozícióját, hogy közben nem marad a figyelem feminizált tárgya, hanem kitűnik: ő volt a figyelmet irányító alany. Normataszító ez a konstrukció, mely – a nő férfipozícióban történő elhelyezése révén – nemcsak a heteroszexuális norma aláadását jelenti, de végső soron felrúgja a társadalmi nem hatalmi megképzésének normáját is.

Galgóczi kétféleképpen teszi szubverzív alannya Évát: egyrészt öntörvényű személyiségként jeleníti meg, másrészt feljegyzései és levelei idézésével saját hangot ad neki.

Az emlékezők egytől egyig különlegesen öntörvényű személyként írják le Évát, aki minden kapcsolatában ágensként viselkedett. Volt osztálytársa szerint Éva már a gimnáziumban a „pozitív hős” volt, akinek szellemi és erkölcsi fölényét mindenki egyértelműen megtapasztalhatta. Lívia jól látta, hogy Éva egyszerre vette semmibe a társadalom hamis törvényeit (243), és maradt következetesen hűséges saját, magasabb erkölcsi törvényeihez, a „belső parancshoz” (245). Vagyis egyszerre volt törvényen kívüli és törvényen belüli.

Éva szubjektívációjának másik módja beszélő szubjektumként való következetes megképzése. A kisregény során számos alkalommal halljuk Éva hangját, mégpedig nemcsak a visszaemlékezőkön keresztül (akik egyébként maguk is gyakran szó szerint idézik elhangzott mondatait), hanem Éva saját, személyes írásainak bemutatása révén is. Ha jól számolom, hat különböző alkalommal olvasuk Éva személyes írásait: az Engels-mű egyetemi jegyzetébe írt vallomást (129–130), a naplóként vezetett füzetben található visszaemlékezést (142–149), a Líviával remélt (de elmaradt) szerelmes éjszaka visszaidézését, melynek részeként a belső parancs szigoráról is vall (172–177), a Szerb Antal-kötet jegyzetei közé ékelt feljegyzést Nietzsche *Zarathustrájának* értelmezéséről (202–203), a Minisztertanácsnak címzett fellebbezést, melyben igazolásának felülvizsgálatát és a munkahelyére való visszahelyezését kéri (203–206), valamint a Líviának küldött utolsó levelét (237–241).

Kettős megképzettsége látványosan mutatkozik meg a regény egyik nagyszerű jelenetében, amelyben Éva és Lívia egymásba feledkezve csókolóznak egy preszszóban, és nem veszik észre, hogy „az egész személyzet a tükörben nézte és élvezte az ingyencirkuszt” (149). Míg a két nő kölcsönösen – és szubverzív módon – alanyként tapasztalja meg a másikat, addig a világ tárgyként rögzíti őket: a felszolgálók ferde látványosságként tekintenek a szerelmespárra, cirkuszi mutatványnak kijáró figyelemmel követve minden mozdulatukat a tükör torzításában.

Éva e kettős megképzésével – amennyiben Éva szubverzív módon egyszerre tárgy (akire a nyomozás és Lívia kezdeti hódítása irányul) és alany (aki ön maga életét irányítja, és meghatározza mások életét) – Galgóczi radikálisan eltér

a *gender* és a szexualitás társadalmi szkriptjének normáitól. Ugyanakkor nemcsak Éváról, hanem Marosiról is elmondható, hogy megképzettsége kettős, ekképp pedig nem normatív. Ugyan ágenciája mind a nyomozásban, mind a narrációban egyértelmű, mégis a regényvilág vonzalmi szála mintha destabilizálná ezt a cselekvő alanyiságot, bizonyítva, hogy az ő ágenciája sem kikezdhetetlen: Marosit ugyanis nem valamiféle szakmai vagy emberi kíváncsiság hajtja, hanem annak felkutatása, ami megmagyarázná számára, hogy évekkor korábban Szalánczky Éva miért utasította őt el. Mint Blindics őrnagynak bevallja: „Éva nagy, huzatos, didergő hézag volt bennem, eleven kudarcézés [...] Megkérdőjelezte minden magamba vetett hitemet [...] Talán most meg tudok tőle szabadulni” (222). Vagyis annak az elutasításnak az okait keresi, amely egykoron objektíválta őt, és más döntését elszenvedő pácienssé tették az ágenciájában oly magabiztos férfit. A regény végén pedig, amikor Marosi még egyszer megkeresi Fialát, hogy immár elmesélje az újságírónak a maga történetét (229–235), elbeszéléséből egy szubjektivitásban ingadozó férfi alakja bontakozik ki. Az Évával való kapcsolatában ugyanis megcserélődtek a heteroszexuális vágytól előidézett szokványos szerepek, s az önmagát mindig is hódító szubjektumként elképzelő férfi visszautasított objektum lett. S hogy ez az ingadozás teljes legyen, Marosi most a történet elmesélése révén újra szubjektíválódik.

Vagyis Galgóczi nem rögzíti az alanyi és a tárgyi pozíciókat, hanem teret enged a bizonytalanságoknak. Normataszítása e téren tűnik a legbravúrosabbnak: mind heteroszexuális férfi-, mind homoszexuális női protagonistája számára engedélyezi a szubjektum- és az objektumpozíciókat egyaránt, az eseményeket irányító ágenciát és az azokat passzív módon elszenvedő „páciens”-léte. Végül az is elmondható, hogy ezeket a pozíciókat Galgóczi nem kapcsolja sematikusan sem a heteroszexualitáshoz, sem a homoszexualitáshoz, hanem az alanyi/tárgyi megképzettséget mintegy eloldja – ismét az igazodó és sablonos gondolkodással ellentétben – mind a társadalmi nem, mind a szexualitás konstrukcióitól.

2. Performatív személyközéség

Az interszubjektivitás sajátos eseteit szolgáltatják az olyan szövegek, amelyekben a férfiaknak a női szubjektum fölötti kontrollja tematizálódik. Az interszubjektivitás Martin Buber-féle reflektálatlan „Én-Az” kapcsolatáról van itt szó, amennyiben ez esetben a szelf nem tapasztalja meg a másikat mint tudatot, és csak saját tudata, tapasztalata, illetve végül használata tárgyaként ismeri el.

A nő feletti kontroll sajátos technológiái a patriarchátus lényegi elemeit alkotják. E vonatkozásban érdemes felidézni azt a Claude Lévi-Stauss, René Girard, Gayle Rubin és Eve Kosofsky Sedgwick által felállított tételt, miszerint a patriarchátusban a nő alapvetően a férfiak közti kapcsolat közvetítő eszköze (LÉVI-STRAUSS 1999; GIRARD 1972; RUBIN 1975; SEDGWICK 1985). Girard hárompólusú vágykapcsolatokról ír, melyek lényeges vonása, hogy a vágy nem a tárgyban,

hanem az alanyban gyökerezik (15), mégpedig úgy, hogy valójában a Másik szubjektummal való versengés hozza létre (64), s a Másik közelségével fel is erősödik (83).

Márai Sándor: *Kaland, A gyertyák csonkig égnek, Válás Budán*

A Girard-féle háromszögben megképzett férfi barátok és eszközszerű közvetítő nők sémája számos Márai-szövegben föllelhető; ezekben két férfi, de közülük is inkább a dominánsabb alkalmazza a sajátos kontrolltechnológiát, s mindegyik férfi páros a nő kiiktatásával talál egymásra.

A *Kaland* című színműben, *A gyertyák csonkig égnek* és a *Válás Budán* című regényben a háromszög látványos újrajátszásáról van szó: mindhárom mű két rivális férfi között lezajló nagy lévinasi „szemtől szembe” tisztázást állít elénk (LÉVINAS 1999, 10), mindháromban végérvényesen passzív (halott) a vetélkedésük tárgyát képező nő, s végül mindhárom szövegben (de legalábbis az első kétben) markáns kontrolltechnológiákat alkalmaz a domináns férfi – általában vetélytársával és a nővel szemben egyaránt.

Már a legkorábbi mű, a *Válás Budán* (MÁRAI 1935) narratív szerkezetében is föllelhetők a szóban forgó háromszög alkotóelemei: a két régi barát és a halott (ez esetben ténylegesen holtan fekvő) nő, aki a két férfi közti kapcsolatot jelenti, valamint a valódi helyzet feltárásának belső parancsa. Igaz, Kőmives Kristóf válóperes bíró és Greiner Imre orvos nem olyan sorsszerű barátok, mint a másik két szöveg férfialakjai, de őket is összeköti a végleg passzív alakba kényszerített nő, Greiner felesége.

A *Kaland* című színműben ennél még egyértelműbben jelenik meg nemcsak a háromszög, de az a korábban említett patriarchális-paternalista szkript is, amely szerint a medikalizálódó kontroll teljes rendelkezési szabadságot ad a férfinak a női test és a női élet fölött, elszenvető tárgyként képezve meg a férjének és az orvostudománynak kiszolgáltatott nőt. A házasságból kilépni készülő nőnek a patriarchális dramaturgia szerint bűnhődnie kell: jelen esetben a halálos betegséggel, valamint az azt tetéző teljes házastársi és orvosi kontrollal.

Ebben a darabban is tetten érhető a *Válás Budán*ban és Márainál másutt is többször feltűnő női alak: az elaltatott, alvó, a halál közelében élő vagy már halott nő ikonja. A feminista kritika számára több évtizede ismerős ez az ikon, legalább azóta, hogy Beauvoir a passzivitásban jelölte meg a nő társadalmi megképzettségének lényegét. Beauvoir rámutat, hogy ezt a passzivitást tanítják a gyermekmésék és a lányok szocializációjának egyéb narratívái, amelyek azt sugallják a lányoknak, hogy az igazi nő nem tesz mást, csak vár; s amennyiben elég passzív, szép, megadó és elaléltan várakozó, akkor a boldogság eljön egy öt felébresztő herceg alakjában (BEAUVOIR 1971, 223). Efféle passzivitásra vannak ítélve a nők Márainál: várják, hogy a férfiak döntsenek róluk – testükről, sorsukról, jövőjük-ről. A szerelemben és tudományban rivális férfiak pedig megint csak egymás közt határoznak, a nők fölött, akiket természetesen nem vonnak be ebbe a döntésbe.

Ezért történik az, hogy miután Kádár szembesül Anna betegségével, altatóport ad neki, s a nő végig alszik, mialatt férje megbeszéli a tanársegéddel az egyébként a betegség által amúgy is passzivitásra ítélt asszony jövőjének a részleteit.

*A gyertyák csonkig égnek*ben (1942) két idősebb férfi tisztázó találkozásának vagyunk tanúi. Henrik (a tábornok) és Konrád gyermekkori barátok, „nagyon régi fajták gyermekei” (MÁRAI 1990, 22), akik már a katonai nevelőintézet homoszociális környezetében egymásra találtak, „természeti tüneményével” növesztve mindenki által bámolt, „gyöngéd” barátságukat. A regény jelenében mindketten elmúltak hetvenévesek, amikor a tábornokhoz bejelentkezik a régi barát, mert bizonyos dolgokat el kell mondania. A barátság és a szerelem azonban/ugyanis örök kötelék: „hármunknak olyan közünk van egymáshoz, mint a kristályoknak egy mértani törvény képletén belül” (119). De e háromszögből már hiányzik az asszony, pontosabban csak halottként van jelen: belehalt a férjtől kapott büntetésbe (aki soha többet nem szólt hozzá, s a kastélyból száműzte a vadászházba). Ezen az estén Henrik hol Konrádhoz, hol Krisztinához beszél, miközben nem vár választ tőlük, és meg sem hallgatja őket; a nyelvben csak alanyi pozícióba képes elhelyezni magát, a többieket pedig tárgyként kezeli. Konrádtól mindössze két kérdésre kér választ, Krisztinát viszont még ennyire sem kívánta meghallgatni: még a titkos naplót is tűzbe veti, s halálában sem engedélyezi számára, hogy a nyelv benveniste-i alanyisága révén akár utólag alannyá léptesse elő magát.

A tárgyalt Márai-művekben a karakterek olyan triviális módon játsszák újra a Girard-féle háromszöget, hogy azt a Márai-*œuvre* narratív alapsémájának tekinthetjük. Felvetem, hogy ez az egyik legfontosabb iterált formáció Márainál, mely a drámai és prózai szövegeire egyaránt jellemző, s melyet ekként akár „Márai-háromszögnek” is nevezhetünk.

Nádas Péter: *Találkozás*

Nádas Péter 1979-es *Találkozása* a performatív interszubjektivitás összetett drámai megjelenítése, amelyben a legkülönbélebb személyközi viszonylatokban megformált – és performatív módon megképzett – felek ismerik el egymást, s e mindig váratlan kölcsönös elismerésekkel teszik lehetővé a dráma tematikáját alkotó, többszörös intertextuális beágyazásokban megjelenő, különös találkozásokat.

A kétszemélyes kamaradráma az arisztokrata származású Mária és egy húszas éveiben járó fiatalember találkozását mutatja be. Szubtextusában egy másik találkozás bontakozik ki, mégpedig az asszony és a fiatalember apjának több évtizeddel korábbi szerelmi története. Ekként nemcsak férfi és nő, de idősíkok is találkoznak a korábbi szerelmi találkozást megidéző másodszövegben. Ugyanakkor nemcsak az idősíkok metszéséről van itt szó: a szerelmi történet mögött ott egy újabb másodszöveg, a politikai. A névtelen férfi ugyanis ávós tiszt (ügyész?), ami szóltan – és börtöncellára emlékeztető szobában zajló (NÁDAS 2001, 161) – légyottjaik alatt a nő számára nem derül ki. Ám Máriát többször is elviszi a rend-

őrség (feltehetően az Andrássy út 60-ba), verik, kínozzák, s a megszokott ávós rutin során egyszer csak szembekerül a szeretett férfival, aki nyilvánvalóan magas beosztást tölt be a testületnél, ezért van jelen a verése alatt is (166). Mária rádöbben, hogy a légyottok és a verések ugyanabban a házban történnek („Ugyanabban a házban vagyunk. Fáj a ház [...] Ugyanabban a házban” [166]). A férfi számára ez a kihallgatósobában történő találkozás nemcsak a szervezeten belüli pozícióját gyengíti meg végzetesen (amint erre hirtelen megromlott egészségi állapota utal: „Sovány lett, nem volt sápadt, hanem egy idegen arcon sárga bőr” [170]), de öngyilkosságba kergeti, feltehetően az Andrássy úti (ez esetben a kihallgató és kihallgatott, megalázó és megalázott, kínzó és megkínzott közti) váratlan találkozás okozta lelkiismereti válság eredményeképp. Ezzel a férfi az általa szolgált hatalmi struktúra áldozata lesz. De amikor a szeretett asszony szeme láttára a szájába lő, nemcsak saját életét oltja ki, hanem az asszonyét is: amint később fogalmaz a fiúnak: „befejezte az életet” (170). – Ennyi tehát a régi, ötvenes évekbeli történet: a szerelmi és a politikai találkozások története.

Ami a színpadon játszódik, az az asszony és a fiú többszörös narratív beágyazásokkal terhelt jelen idejű találkozása. A fiatalember apja testét viselve („Viselem az apám testét” [152]) indítja el az asszony emlékezését („Jó mesélni” [143]), aki e folyamatban immár a jelenből találkozik a múlttal, a múltbeli találkozással. Vagyis miközben az idősíkok találkoznak („Kicsit összekeverednek ezek az idők” [148]), találkozik a két találkozás is: a múltbeli és a jelenbeli.

Mindkét szereplő mesél: a fiú lassan oldódik föl, lassan merül el saját régi szerelmesével kapcsolatos emlékeiben, de egyre jobban megered a nyelve, ahogy rádöbben: beszélgetőpartnere figyel rá. Ez a másik emberrel való szembenézés – hogy mesélhet az asszonynak, akinek a figyelme őfelé irányul – az önjelenlét örömét adja neki: „Nagyon itt vagyok” – mondja Máriának (122).

Mária számára a szembesülő mesélés megkönnyebbülést és megszabadulást hoz („Nekem megkönnyebbülés” [148], „El sem tudja képzelni, milyen jó mesélni [...] Megszabadulok” [149]), s a vallomás perlokúciós aktusa során eljut a múltbeli férfival való találkozás legmagasabb szintjére: megbocsát neki. Ezt a megbocsátást gyakorlattá alakítja: mintegy rituálisan elvégzi a fiú testén – akárha a halott férfi testén –, lehetőséget adva a fiúnak is halott apjával való újabb (ez esetben megélt) találkozásra. Halottmosó asszonyként vagy Antigonéként készíti föl az apa-fiú transzfer alapján megképzett testet az átlépésre, megvalósítva a dráma újabb találkozását, immár élet és halál között. Miután pedig a mesélés és a rituális mosdatás által perfektuálta a megbocsátást, megissza a fehér porral kevert vörösbort, majd eltűnik – „lassan távolod[va] a fehér térben” (171) –, hogy végül ő maga is elinduljon a halálba, a több évtizede várt végső találkozásra.

Mindeme találkozások pragmatikai feltétele pedig a husserli elismerés. Ilyen, egymást nem elismerő felek: ávós tiszt és grófnő, politika és személyesség, fiú és ávós apja, fiú és az apa régi szeretője, akik – pragmatikai tudásunk szerint – általában nem létesítenek elismerő kapcsolatot a másikkal: épp nem elismerésükkel kívánnak tudomást nem venni a másiktól, nem elismerésükkel kívánják megta-

gadni a másikat, akár még a másik létét is. Ahhoz, hogy a fenti találkozások megvalósuljanak, az szükséges, hogy ezek az egymást szinte diszjunktív módon kizáró entitások performatív módon elismerjék egymást. Végül ezek az elismerések és találkozások teszik az egymásba fonódó narratív elemekből összeálló történetet a „világ legszebb szerelmes történetévé” (155).

3. Testi alanyiség és személyköziség

Kertész Imre: *Detektívtörténet*

Kertész Imre *Detektívtörténet* című kisregénye egy meghatározatlan dél-amerikai diktatúrában játszódik. Kerettörténete szerint a vallomás szerzője, a „többszörös gyilkosságban való bűnrészesség” (KERTÉSZ 2009, 5) vádjával letartóztatott belbiztonsági nyomozótiszt, Antonio R. Martens „gátlástalanul, önként, készséggel mondta jegyzőkönyvbe bűneit” (6), „sem tagadni, sem szépíteni” (5) nem próbálva tetteit.

A performativitás látványosan működik a kisregényben. Világ és szöveg elválaszt-hatatlan egymástól – és Martens tudja, hogy ez két tekintetben is igaz. Egyrészt „Martens szemében megvalósult ponyvaregénynek látszhatott a világ” (7), s mint-hogy „ezt a rémhistóriát nem egyedül Martens írta, hanem a valóság” (7), befoga-dóként és olvasóként meg kell értenie annak „kétes törvényszerűségeit” (7), „ré-m-históriája” „dramaturgiáját”, illetve „koreográfiáját” (7) – vagy ahogyan ő maga fogalmaz: „a logikát” (6). Világa törvényszerűségeinek megtalálásához azonban nem elég olvasóként megérteni a ponyvaregény – vagy ahogyan a mű címe sugall-já, a detektívtörténet – műfaji törvényszerűségeit. Másrészt Martensnek magának is íróvá kell válnia, aki képes a felismert „logika” mellé szkripteket rendelni. Ezért kezd írni, hogy szövegében találkozzon logika és szkript, törvényszerűség és szö-vegkönyv, illetve a törvényszerűséget performatív módon megvalósító szöveg-könyv, amelynek alapján majd további performanszok valósulhatnak meg.

A diktatúrában mintha a maga meztelenségében tárulkozna fel a társadalom „rendes” működése: az úgynevezett „valóság” nem más, mint szövegek játéka, s mindenki tudatában is van annak, hogy szkripteket performál. Az egymással versengő szkriptek pedig mind ágenciát ígérnek: hol rövid, hamis vagy látszatha-talmat (mint a zsarnokságot kiszolgáló és szolgálatukat gyakran túlzásba is vivő pribékek esetében), hol a teljes alávetettség mögött felsejlő szuverenitást, az ellenállás és a lázadás adta ágenciát (mint a testületi szkriptet kiismerő és attól megcsömörlő Martens, valamint a „moszatéletétől” undorodó Enrique Salinas esetében). Martens és Enrique két szövegkezelési képességtől nyeri ágenciáját: attól, hogy előbb jó olvasók, majd jó írók lesznek. Vagyis előbb felismerik és megértik a működő szkripteket, játszmákat, szerepeket, performanszokat, majd saját szövegvilágot alkotnak vallomásukban, illetve naplójukban. Első személy-ben megírt műfajokat választanak, amelyben saját alanyiségük megalkotásán túl

ágenssé lépnek elő, mégpedig a Foucault-nál és Butlernél egyaránt „kritikának” nevezett ellenállás, lázadás vagy szubverzió révén.

Kertész a diktatúra két, a performativitással szorosan összefüggő elemét hangsúlyozza: egyrészt az ágencia paradoxonát, másrészt a totális elnyomás testi voltát.

A diktatúra természetéhez tartozik: nem a hatalom képviselője a szuverén egyéniség, hanem a hatalom megtagadója, aki ekként ugyan a hatalom áldozata lesz, mégis ágenciával látja el magát. Két szereplő szubjektívációjának története a könyv: Martensé és Enrique Salinasé. Mindketten úgy válnak alannyá, hogy alanyként kezdenek beszélni – utóbbi a kezünkben levő beismerő vallomással, előbbi a könyvben sokat idézett naplójával. Vagyis mindketten „egót” mondanak a benveniste-i értelemben. És mindketten a hatalomnak való ellenállás révén válnak ágenssé, a butleri és foucault-i értelemben.

A totális hatalom célpontja a test. A titkosrendőrség rafinált módszereket alkalmaz a test megtörésére. Martens megtanulja a kínzásos kihallgatás kifinomult módszereit, amelyek, miközben a testre irányulnak, akkor bizonyulnak hatékonyaknak, ha létrejön valamiféle személyes kapcsolat kínzó és kínzott között, már csak azért is, hogy az áldozat lássa: kihallgatója jókedvű (25). Más szóval a diktatúra akkor totális, ha testi interszubjektivitás jön létre elnyomó és elnyomott között.

A totális diktatúra áldozata az elnyomást akkor is a testében érzi, ha éppen nem kínozzák a kihallgató tiszték. Testi szimptómákat tapasztal az, aki felfogja a diktatúra természetét. Vagyis a diktatúrában, a mégoly puha diktatúrában való élés eleve testi szenvedés, testi tünetekkel járó megpróbáltatás. Enrique elmondja, hogy önnön alávetettségétől és némaságától „okádhatnékja” van (43), s undorodik az életétől (85). De különös módon a diktatúra az elnyomón is produkál efféle testi tüneteket. A Testülethez való csatlakozása idején elkezdődnek Martens fejfájásai, majd egyre erősödnek, amikor azt látja, nincs „mérce” (14), illetve amikor kollégáival „kicsit túl messzire” mennek (26). Enrique halála után ezek a „gyötrelmes, csillapíthatatlan” (59) fejfájások elviselhetetlenné válnak. És dadogni is kezd, valahányszor azt látja, hogy kollégái úgy próbálnak egyéniségek lenni, hogy a hatalom szolgálatát viszik túlzásba.

Kertész 1975-ben született műve ekként a testet megcélzó diktatúra természetrajzraként olvasható: a Kádár-rendszer által engedélyezett „moszatélet” kritikájaként, amikor elfogadott volt a tűrés, a haszonlesés, a bújócska és a meglapulás. Amikor a „megbélyegzettek”, „ha egy nap szünetet tart a korbács, máris azt sóhajtkák, hogy milyen jó nekünk” (86). Mintha nem vennék észre testük jelzéseit, amelyek nemcsak a rendőri kihallgatásokon, hanem a hétköznapi életben is a diktatúra érzékeny antennáiként küldik a jeleiket. És Kertész az elnyomói szándék felületeként is bemutatja a testet, hiszen minél inkább testi az elnyomás, annál nagyobb a megaláztatás.

Miközben Kertész a maga összetettségében mutatja be a Kádár-rendszer által elvárt viselkedés performatívumait és a mögöttük operáló szkripteket, fölfedve a

rendszer bujtatott erkölcostelenségét, a *Detektívtörténet* – a műfaj klasszikus hagyományának megfelelően – azt is ígéri, hogy megoldja a bűntényt, s fölfedi a gyilkos, illetve általánosabb értelemben a „bűnös” személyét. Sokunk számára ez is benne van a regényben.

*

Tanulmányomban előbb a performativitásnak a modern és posztmodern episztémé szerint épülő képletét mutattam be, majd azokat az elméleti erőtereket, amelyek e primer paradigma kiterjesztéseként születtek. Ekként azokat a másodlagos paradigmákat vázoltam, amelyeket a performatív megközelítés hozott létre a szubjektumelméletek, az interszubjektivitás-elméletek, valamint a testi szubjektivitás- és interszubjektivitás-modellek területén. Ezután a performatív képlet elméleti kiterjesztéseit – másodlagos paradigmáit – konkrét szövegek értelmezésében alkalmaztam, bemutatva a performatív komplex fogalmától megtermékenyített paradigmák hasznosíthatóságát a szövegolvasás gyakorlatában. Számos egyéb elméleti kiterjesztésre már nem tudtam kitérni ebben a tanulmányban, így a színházi performansz, az életrajz/önéletrajz és az alakzatok performatív megközelítésére, pedig mindhárom terület kidolgozandó, és mindegyikhez izgalmas szövegeket lehet rendelni, tesztelve a paradigma érvényességét. De ez már egy későbbi dolgozat témája lesz.

Bibliográfia

- ALTHUSSER, Louis (1996), Ideológia és ideologikus államapparátusok, ford. LÁSZLÓ Kinga, in KISS Attila Atilla–KOVÁCS Sándor–ODORICS Ferenc (szerk.), *Testes könyv*, I, Szeged, Ictus–JATE, 373–412.
- AUSTIN, J. L. (1951), Other Minds, in Anthony FLEW (ed.), *Essays on Logic and Language*, Oxford, Blackwell, 123–58.
- AUSTIN, J. L. (1962), *How To Do Things With Words*, Oxford, Clarendon Press.
- AUSTIN, J. L. (1990), *Tetten ért szavak*, ford. PLÉH Csaba, Budapest, Akadémiai.
- BARTKY, Sandra Lee (1992), Foucault – a nőiesség és a patriarchális hatalom modernizációja, ford. KERESZTES György, *Magyar Filozófiai Szemle*, (36) 1992/3–4, 434–445.
- BEAUVOIR, Simone de (1971), *A második nem*, ford. GÖRÖG Livia, SOMLÓ Vera, Budapest, Gondolat.
- BENJAMIN, Jessica (1983), Master and Slave. The Fantasy of Erotic Domination, in Ann SNITOW–Christine STANSELL–Sharon THOMPSON (eds.), *Powers of Desire. The Politics of Sexuality*, New York, Monthly Review Press, 280–299.
- BENJAMIN, Jessica (1986), A Desire of One's Own. Psychoanalytic Feminism and Intersubjective Space, in Teresa DE LAURETIS (ed.), *Feminist Studies, Critical Studies*, Bloomington, Indiana University Press, 78–101.

- BENJAMIN, Jessica (1988a), *The Bonds of Love. Psychoanalysis, Feminism, and the Problem of Domination*, New York, Pantheon Books.
- BENJAMIN, Jessica (1988b), *Shadow of the Other. Intersubjectivity and Gender in Psychoanalysis*, New York, Routledge.
- BENVENISTE, Émile (2002), Szubjektivitás a nyelvben, ford. Z. VARGA Zoltán, in BÓKAY Antal–VILCSEK Béla–SZAMOSI Gertrúd–SÁRI László (szerk.), *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása. A posztstrukturáliszmustól a posztkolonialitásig*, Budapest, Osiris, 59–69.
- BERGER, John (1972), *Ways of Seeing*, Harmondsworth, Penguin.
- BOLLOBÁS Enikő (1978), A szó hatalmáról – nyelvészeti megközelítésben, in SCHEIBER Sándor (szerk.), *Az Országos Rabbiképző Intézet Évkönyve 1977/78*, Budapest, 82–90.
- BOLLOBÁS Enikő (1986), Poetry and Visual Enactment: the Concrete Poem, *Word and Image*, (II) 1986/3, 279–285.
- BOLLOBÁS Enikő (2002), Dangerous Liaisons: Politics and Epistemology in Post-Cold War American Studies, *American Quarterly*, (54) 2002/4, 563–557.
- BOLLOBÁS Enikő (2010), *They Aren't, Until I Call Them. On Doing Things with Words in Literature*, Frankfurt am Main, Peter Lang.
- BOLLOBÁS Enikő (2011), Posztmodern paradigmaváltás az amerikanisztikában, *Magyar Tudomány*, (172) 2011/3, 308–316.
- BOLLOBÁS Enikő (2012), *Egy képlet nyomában. Karakterelemzések az amerikai és a magyar irodalomból*, Budapest, Balassi.
- BOLLOBÁS Enikő (2013), A performál visszaható ige? Az alany(iság) különös visszatérése a konkrét versben, in BENGI László–HOVÁNYI Márton–JÓZAN Ildikó (szerk.), „*Visszhangot ver az időben*”. Hetven írás Szegedy-Maszáék Mihály születésnapjára, Pozsony, Kalligram, 65–73.
- BUTLER, Judith (2001), *Problémás nem*, ford. BERÁN Eszter, VÁNDOR Judit, Budapest, Balassi.
- BUTLER, Judith (2004), *Undoing Gender*, New York, Routledge.
- BUTLER, Judith (2005a), *Giving an Account of Oneself*. New York, Fordham University Press.
- BUTLER, Judith (2005b), *Jelentős testek. A szexus diszkurzív korlátairól*, ford. BARÁT Erzsébet, SÁNDOR Bea, Budapest, Új Mandátum.
- BUTLER, Judith (2015), Performatív aktusok és a társadalmi nem konstitúciója: fenomenológiai és feminista elméleti kísérlet, ford. REICHMANN Angelika, in ANTAL Éva–KICSÁK Lóránt–SZÉPLAKY Gerda (szerk.), *Performatív fordulatok. Bachman-Medick, Butler, Derrida, Fischer-Lichte, Fogarasi, Hagelstein, Sbusterman*, Eger, Líceum, 153–171.
- BÜHLER, Karl L. (1990), *Theory of Language, The Representational Function of Language*, Amsterdam, John Benjamins.
- CHODOROW, Nancy J. (2000), *A feminizmus és a pszichoanalitikus elmélet*, ford. CSABAI Márta, KENDE Anna, ÖRLÖSY Dorottya, SZABÓ Valéria, Budapest, Új Mandátum Kiadó.

- CIXOUS, Hélène (1997), A medúza nevetése, ford. KÁDÁR Krisztina, in KISS Attila Atilla–KOVÁCS Sándor–ODORICS Ferenc (szerk.), *Testes könyv*, II, Szeged, Ictus–JATE, 357–380.
- CROSSLEY, Nick (1996), *Intersubjectivity. The Fabric of Social Becoming*, London, Sage Publications.
- DAMASIO, Antonio R. (1994), *Descartes' Error. Emotion, Reason, and the Human Brain*, New York, Avon.
- DE LAURETIS, Teresa (1984), *Alice Doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington, Indiana University Press.
- DELEUZE, Gilles (1986), *Foucault*, transl. Seán HAND, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- DELEUZE, Gilles (1993), La littérature et la vie, in *Critique et clinique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 11–17.
- DERRIDA, Jacques (1991), Az el-különböződés (La différence), ford. GYIMESI Timea, in BACSÓ Béla (szerk.), *Szöveg és interpretáció*, Budapest, Cserépfalvi, 43–62.
- DERRIDA, Jacques (2002), *Negotiations*, transl. E. ROTTENBERG, Stanford, Stanford University Press.
- DERRIDA, Jacques (2014), *Grammatológia*, ford. MARSÓ Paula, Budapest, Typotext.
- EAKIN, Paul John (1985), *Fictions in Autobiography. Studies in the Art of Self-Invention*, Princeton, Princeton University Press.
- EAKIN, Paul John (1999), *How Our Lives Become Stories. Making Selves*, Ithaca, Cornell University Press.
- EAKIN, Paul John (2008), *Living Autobiographically. How We Create Identity in Narrative*, Ithaca, Cornell University Press.
- EDELMAN, Gerald M. (1992), *Bright Air, Brilliant Fire. On the Matter of the Mind*, New York, Basic.
- FOUCAULT, Michel (2000), *A szavak és a dolgok*, ford. ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor, Budapest, Osiris.
- FOUCAULT, Michel (2001a), *A tudás archeológiája*, ford. PERCZEL István, Budapest, Atlantisz.
- FOUCAULT, Michel (2001b), *Felügyelet és büntetés. A börtön története*, ford. FÁZSY Anikó, CSÜRÖS Klára, Budapest, Gondolat.
- GALGÓCZI Erzsébet (1983), Törvényen belül, in *Törvényen kívül és belül. Két regény*, Budapest, Szépirodalmi, 109–245.
- GENNEP, Arnold van (1908), Essai d'une théorie des langues spéciales, *Revue des Études ethnographiques et sociologiques*, 1908/5–6, 327–337.
- GIRARD, René (1972), *Deceit, Desire, and the Novel. Self and Other in Literary Structure*, transl. Yvonne FRECCERO, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- GROSZ, Elizabeth (1994), *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*, Bloomington, Indiana University Press.
- HACKER, Peter Ms. (2007), Analytic Philosophy: Beyond the Linguistic Turn and Back Again, in Michael BEANEY (ed.), *The Analytic Turn: Analysis in Early Analytic Philosophy and Phenomenology*, New York, Routledge, 125–141.

- HACKING, Ian (1999), *The Social Construction of What?*, Cambridge, Harvard University Press.
- HEATH, Stephen (1978), *Difference, Screen*, (19) 1978/3, 51–112.
- HUSSERL, Edmund (2000), *Kartezianus elmékedések*, ford. MEZEI Balázs, Budapest, Atlantisz.
- IGNOTUS (1969), *Madame Récamier*, in IGNOTUS *Válogatott írásai*, Budapest, Szépirodalmi 127–131.
- KAPLAN, E. Ann (1983), *Is the Gaze Male?*, in Ann SNITOW–Christine STANSELL–Sharon THOMPSON (eds.), *Powers of Desire. The Politics of Sexuality*, New York, Monthly Review Press, 309–327.
- KERBY, Anthony Paul (1991), *Narrative and the Self*, Bloomington, Indiana University Press.
- KERTÉSZ Imre (2009), *Detektívtörténet*, Budapest, Magvető.
- KOSCHMIEDER, Erwin (1965), *Zur Bestimmung der Funktion grammatischer Kategorien* (1945), *Beiträgen zur Allgemeine Syntax*, Heidelberg, 9–69.
- KRISTEVA, Julia (1980), *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*, transl. Thomas GORA, Alice JARDINE, Leon S. ROUDIEZ, Oxford, Blackwell.
- LACAN, Jacques (1993a), *Rövid előadás a francia rádióban*, ford. BABARCZY Eszter, *Thalassa*, (93) 1993/2, 12–16.
- LACAN, Jacques (1993b), *A tükör-stádium mint az Én funkciójának kialakítója, ahogyan ezt a pszichoanalitikus tapasztalat feltárja számunkra*, ford. ERDÉLYI Ildikó, FÜZESSÉRY Éva, *Thalassa*, 1993/2, 5–11.
- LACAN, Jacques (1998), *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis. The Seminar of Jacques Lacan, Book XI*, ford. Alan SHERIDAN, New York, Norton.
- LAKOFF, George (1972), *Linguistics and Natural Logic*, in D. DAVIDSON–G. HARMAN (eds.), *Semantics of Natural Language*, Dordrecht, Reidel, 545–665.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1949), *Les Structures élémentaires de la parenté*, Paris, Presses Universitaires de France.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1999), *Faj és történelem*, ford. BOJTÁR Péter, Budapest, Napvilág.
- LÉVINAS, Emmanuel (1999), *Teljeség és Végtelen. Tanulmány a külsőről*, ford. TARNAY László, Pécs, Dianoia–Jelenkor.
- LINGIS, Alphonso (2007), *The First Person Singular*, Evanston, Northwestern University Press.
- MAGNUS, Kathy Dow (2006), *The Unaccountable Subject, Judith Butler and the Social Conditions of Intersubjective Agency*, *Hypatia*, (21) 2006/2, 81–103.
- MALINOWSKI, Bronisław (1923), *The Problem of Meaning in Primitive Languages*, in C. K. OGDEN–I. A. RICHARDS (eds.), *The Meaning of Meaning*, New York, Harcourt, Brace and World, 296–336.
- MÁRAI Sándor (1941), *Kaland*, Budapest, Singer és Wolfner.
- MÁRAI Sándor (1990), *A gyertyák csonkig égnek*, Budapest, Akadémiai–Helikon.
- MÁRAI Sándor (1993), *Válás Budán*, Budapest, Akadémiai–Helikon.

- MAUSS, Marcel (1950), *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques* (1923–1924), in *Sociologie et anthropologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 143–279.
- MEGILL, Allan (1985), *Prophets of Extremity: Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida*, Berkeley, University of California Press.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (2012), *Az észlelés fenomenológiája*, ford. SAJÓ Sándor, Budapest, L'Harmattan.
- MILLER, Nancy K. (1986), *Emphasis Added, Plots and Plausibilities in Women's Fiction*, in Elaine SHOWALTER (ed.), *The New Feminist Criticism. Essays on Women, Literature, and Theory*, London, Virago, 339–360.
- MULVEY, Laura (2002), *Vizuális öröm és narratív film*, in BÓKAY Antal–VILCSEK Béla–SZAMOSI Gertrúd–SÁRI László (szerk.), *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása. A posztstrukturálisizmustól a posztkolonialitásig*, Budapest, Osiris, 560–568.
- NÁDAS Péter (1998), *Emlékiratok könyve*, I–II, Pécs, Jelenkor.
- NÁDAS Péter (2001), *Találkozás*, in *Drámák*, Pécs, Jelenkor, 95–173.
- NÁDAS Péter (2005), *Párbuzamos történetek*, I–III, Pécs, Jelenkor.
- NEWMAN, Beth (2002), „A szemlélő helyzete”: nemi szerepek, narráció és tekintet az *Üvöltő szék*ekben, ford. BALOGH Andrea, in BÓKAY Antal–VILCSEK Béla–SZAMOSI Gertrúd–SÁRI László (szerk.), *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása. A posztstrukturálisizmustól a posztkolonialitásig*, Budapest, Osiris, 583–597.
- REINACH, Adolf (1983), *The Apriori Foundations of the Civil Law* [1913], ford. John CROSBY, *Aletheia*, 1983/3, 1–142.
- RICH, Adrienne (1983), *Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence*, in Ann SNITOW–Christine STANSELL–Sharon THOMPSON (eds.), *Powers of Desire. The Politics of Sexuality*, New York, Monthly Review Press, 177–205.
- RIDDELL, Joseph N. (1996), *To Perform. A Transitive Verb?*, in Kathryn V. LINDBERG–Joseph G. KRONICK (eds.), *America's Modernisms. Revaluing the Canon*, Baton Rouge, Louisiana State University Press.
- RORTY, Richard (1992) (ed.), *The Linguistic Turn. Essays in Philosophical Method*, Chicago, The University of Chicago Press.
- RORTY, Richard (1996), *Solidarity or Objectivity?*, in Lawrence CAHOONE (ed.), *From Modernism to Postmodernism, An Anthology*, Oxford, Blackwell, 573–588.
- ROSENFELD, Israel (1988), *The Invention of Memory. A New View of the Brain*, New York, Basic.
- ROSENFELD, Israel (1992), *The Strange, Familiar, and Forgotten. An Anatomy of Consciousness*, New York, Knopf.
- ROSS, John R. (1970), *On Declarative Sentences*, in R. A. JACOBS–P. S. ROSENBAUM (eds.), *Readings in English Transformational Grammar*, Waltham, Ginn, 222–272.
- RÓZSA Erzsébet (2011), *Az elismerés a kortárs filozófia kurrens témája és a korszerű társadalomelmélet kutatási paradigmája*, *Magyar Tudomány*, (172) 2011/2, 210–216.

- RUBIN, Gayle (1975), 'The Traffic in Women: Notes Towards a „Political Economy” of Sex', in Linda NICHOLSON (ed.) (1997), *The Second Wave: A Reader in Feminist Theory*, New York, Routledge, 27–62.
- SACKS, Oliver (1990), 'Neurology and the Soul', *New York Review of Books*, 22 November, 44–50.
- SADOCK, Jerrold M. (1974), *Towards a Linguistic Theory of Speech Acts*, New York, Academic Press.
- SADOCK, Jerrold M. (1977), 'Aspects of Linguistic Pragmatics', in Andy ROGERS–Bob WALL–John P. MURPHY (eds.), *Proceedings of the Texas Conference on Performatives, Presuppositions and Implicatures*, Arlington, Center for Applied Linguistics, 67–78.
- SAUSSURE, Ferdinand de (1967), *Bevezetés az általános nyelvészetbe*, ford. B. LŐRINCZY Éva, Budapest, Gondolat.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky (1985), *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*, New York, Columbia University Press.
- SPIEGEL, Gabrielle M. (2005), *Practicing History, New Directions in Historical Writing after the Linguistic Turn*, New York, Routledge.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (1958), *The Blue and Brown Books*, New York, Harper and Row.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (1998), *Filozófiai vizsgálódások*, ford. NEUMER Katalin, Budapest, Atlantisz.

GYIMESI TIMEA

Kimerülés és performativitás Deleuze, Guattari és a klinikai kritika

A performativitás régi-új kontextusairól

Performativitas: egy határfogalom újraolvasásai és használatai címmel a lille-i *Études de communication* 2006-ban tematikus számot szentelt a performativitás új arculatai feltérképezésének. Bevezetőjében Jérôme Denis a performativitás fogalmát az utóbbi évek egyik legdinamikusabb, diszciplínák közt migráló kategóriájaként definiálja. A beszédaktusok illokúciós erejének teoretikus kiaknázása után John L. Austin eredeti „intuíciójához” való visszatérés a társadalomtudományok pragmatista fordulatával, illetve a *practice theory* (SCHATZKI–KNORR–CETINA–SAVIGNY 2001) összefüggésében nem a nyelvészet területén bontakozott ki, ellentétben Pierre Bourdieu 1982-es vehemens Austin-kritikájával (BOURDIEU 1982), amely a nyelvészethez közel álló tudományterületek, a szociolingvisztika, a kommunikációtudomány fellendülését eredményezte. A kötet tanulsága szerint a performativitás fogalmának jelenléte egy jellemzően heterodox diszciplináris tér, a szociológia, a jogtudomány, a kommunikáció- és médiatudomány, a közgazdaságtan, a vallástudomány határain figyelhető meg, s minden esetben empirikus kutatási eredményekre támaszkodik. E fogalmi megújulás feltételeként Denis azt az „etnográfiai” alapállást emeli ki, amelynek köszönhetően előtérbe kerül a szavak tetten éréséhez elengedhetetlen „megfelelő körülmények” vizsgálata.

A jog- és vallásgyakorlat, valamint a gazdasági szociológia köréből idézett példák azt mutatják, hogy a „megfelelő körülmények”, az érvényesülési feltételek nem bizonyos konvenciók stabil, megkövült rendszereként állnak rendelkezésre „itt és most” (a beszédcselekmény pillanatában), hanem csak befektetett munka árán, kollektív cselekvéssel hozhatók létre. Főként a performatívum temporalitásának és kollektív jellegének felismerése, az tudniillik, hogy folyamatszerűen és interaktív módon bontakozik ki, és csak mint működés gondolható el, az egyik sarkalatos pontja lesz a performativitás fogalma újragondolásának. A performatívum tehát nem egy többé-kevésbé preformált szociokulturális tér adottsága (kultúra), hanem bizonyos kreatív együtt-működtetés: a tudományos, technológiai, kulturális tények és elméletek összeállása, folyamatos közvetítése, „egymáshoz igazodása”, egyszóval a „hálózat-szereplők” (LATOUR 2006; MUNIESA–CALLON 2008) kollektíven teremtik meg. Ezzel szemben a korábbi, kritikai értelemben vett szociokulturális tér a természet és kultúra oppozitív viszonyára épült. Arra az önkényes (egyirányú) fordí-

tási elvre, amely a természettest eleve kulturálisan determinált, azaz konvencionális, intézményesült, s ennél fogva politikai keretként fogta fel. Denis ebben az értelemben emlékeztet a Judith Butler-féle performativitásfogalom „túlhajtott kulturálisizmusára”, amely szükségszerűen siklik el a performatív megnyilatkozások valódi, működő gyakorlata, azaz a „tényleges performáció” felett (DENIS 2006, 11).

Az oppozitív elve helyett, amely a Saussure utáni nyelvelméleti alapú társadalomkritika bevett gyakorlata lett, tehát a „kölcsonös igazodásban” létrejövő „elrendeződéseket” érdemes vizsgálni elmélet és gyakorlat, tudomány és technológia, ember és gép (médiák, technikai eszközök, új technológiák) stb. között (CALLON 2006; MUNIESA–CALLON 2008). Ilyen dinamikus elrendeződésként lehet értelmezni például azt a kölcsönösségi viszonyt, ahogy a közgazdaság-elmélet performálja a gazdasági gyakorlatot (LATOUR 2006), illetve ahogy az evangélikus prédikáció során lelkész és hívő közössége együttes erővel újra és újra megkonstruálja kompozit valóságát (GONZALEZ 2006). Béatrice Fraenkelkel egyetértésben, aki a beszédaktus austini kidolgozottságát látva hiányolja az írásaktusban rejlő lehetőségek kiaknázását, a tematikus szám szerzői a kanonizált és dematerializált szituációkból kilépve a performativitás materialitását hangsúlyozzák. Ezzel azt állítják, hogy a performatív erő nem kizárólag a megnyilatkozás nyelvtani formájában, illetve szituáltságában rejlik, hanem annak medializáltságában is. Így kerül az Austin által elvetett, vagy csak korlátozott mértékben és kizárólag jogi természetű aktusokban említett írás, olvasás, sőt újraolvasás a performativitás sajátos formáinak sorába (FRAENKEL 2006). E kollektív „fordítói láncolatok” mint az elrendeződések technológiai mozzanatai hozzájárulnak a tények forgalmazásához, konszolidációjához, nélkülük a performált dolog egyszerűen eltűnne. Tehát a performálás „nem bizonyos feltételekkel megszerzett *minőség*, hanem bizonyos *fohymat* időleges eredménye, amit szüntelenül életben kell tartani” (DENIS 2006; LATOUR 2006). Az emberi identitás kérdésére lefordítva könnyen belátható, hogy az sem egyszerűen a nyelv és a társadalmi konvenciók performatívumaként teremthető meg, hanem elrendeződik, mégpedig a test folyamatos munkája, illetve megmunkálása, *enaktálása* folytán: ezzel válik a test bizonyos szituációk és tevékenységek elkötelező, performált és performáló, egyszóval „elkötelezett” identitásává.

S hogy ezek után „mit jelent performálni?” – e kérdésre Denis a deleuze-i filozófia kategóriáival, a *virtuális/aktuális* fogalompárral válaszol. Performálni nem más, mint formá(ka)t adni, világo(ka)t elrendezni, úgy szegmentálni, hogy újszerű „kiugrások” tűnjenek fel (azaz *aktualizálódjanak*), melyek képesek „kiállni a valóság próbáját”. Sajnos okfejtéséből nem derül ki, milyen szerepet játszhat a virtuális az aktualizálódó elrendeződésekben. De Gilles Deleuze *Az aktuális és a virtuális* című posztumusz írása rávilágít a kettő kölcsönösségére, ugyanis „minden aktuális folytonosan megújuló virtualitásokkal van körülvéve”. A Bergson-olvasatokhoz kötődő rövid szöveg, amely keletkezésére nézve egyidős a filmről szóló két könyv második kötetével, *Az Idő-képpel* (DELEUZE 2008), nemcsak a performativitás időviszonylatáról mondottakat erősíti meg, de utal a performatív társadalmi tér komplex működésére is.

A virtuális és az aktuális megkülönböztetése azonban minden esetben megegyezik az Idő legalapvetőbb hasadásával, amely két nagy, egymástól eltérő irányvonalat követve halad: múltatja a jelent és megőrzi a múltat. [...] Az immanenciasík egyszerre tartalmazza az aktualizációt mint a virtuális más kifejeződésekkel való viszonyát és az aktuálist mint olyan kifejezést, amellyel a virtuális felcserélődik. Akármelyik esetet vesszük is, aktuális és virtuális viszonya nem olyasmi, ami két aktuális között létrehozható. Míg az aktualitások már megszilárdult individuumokat és determinációkat feltételeznek szokásos pontok mentén; aktuális és virtuális viszonya az individuációt aktussá vagy szingularitássá formálja minden esetben meghatározandó különleges pontok mentén. (DELEUZE–PARNET 2015, 128.)

A világunkat alkotó cselekvések performatív kibontásának munkájával – ahogy Denis rámutat, talán bizonytalanabb, kiszámíthatatlanabb, viszont plurális világban rendeződhetünk el. E közös munka (az, hogy „teszünk róla, hogy megtörténjen” – CALLON 2006) ráébreszt a „vakon és túl gyorsan” bevett fogalmaink, tényeink, identitásunk átmeneti jellegére.

*

Gazdaságszociológiai vizsgálódásaikban Fabian Muniesa és Michel Callon a performativitásra mint „elrendeződést létrehozó vagy módosító cselekvések és események együttesére” gondolnak, ahol is az elrendeződés – foucault-i és deleuze-i áthallással – négy jellemzőjeként a multilinearitást, a heterogén jeleget (nyelv, tárgy és alany együttese), a bifurkáló, azaz nem szisztematikus vonást és az innovativitást jelölik meg. Szerintük a performativitás antropológizálódást hozott a társadalomtudományok területén, így nem érik be azzal, hogy leírják a világot, hanem a folyamatosan elrendeződő modelljeikkel lényegében „megvalósítják”, „provokálják”, vagyis „összerakják” azt (MUNIESA–CALLON 2008). A teória mint praxis (cselekvés, alkalmazás, gyakorlat) átfogó paradigmájának egyik sokat idézett filozófiai-szociológiai háttérét a francia szociológus-filozófus Pierre Bourdieu mellett Michel Foucault munkája adja. Elgondolkodtató azonban, hogy noha a programadó szövegeknek még a szókészlete is érzékelhetően sokat vett át Gilles Deleuze és Félix Guattari filozófiájából, ahogy például az 1975-től Kafka kapcsán kidolgozott *elrendeződést*, ez az érintkezés csak nagyon keveseknél jelenik meg érdemi hivatkozásként. Egyedül Callon utal az *elrendeződés* „deleuze-i” eredetére (amely persze épp annyira Deleuze, mint amennyire Guattari nevéhez köthető!), amikor a kifejezés nehezen fordítható gazdag szemantikájára utal (CALLON 2006), vagy a *vezényszóra*, amit a Kafka-könyv (DELEUZE–GUATTARI 2009), majd a *Mille Plateaux* nem pusztán nyelvi *utasításnak*, hanem a nyelv elemi egységének tekint mint illokúciós performatívum (DELEUZE–GUATTARI 1980, 95).

Deleuze, Guattari és a pragmatista fordulat

Gilles Deleuze japán fordítójának, Uno Kuniichinek írt egyik levelében (DELEUZE 2016, 43–44) összegzi azt a pragmatista nyelvfilozófiát, amelyet korábban a *Mille Plateaux* 4., „A Nyelvészet posztulátumai” című fennsíkja fejt ki részletesen (DELEUZE–GUATTARI 1980, 95–139). Az elrendeződés fogalmának Deleuze–Guattari-féle értelmezésének áttekintéséhez tanulságos mindenekelőtt kitérni a 4. fennsík címében, a sorszám mellett feltüntetett dátumra. Ahogy a *Mille Plateaux* többi fennsíkja, úgy ez a 4. is egy, a többihez kronologikusan nem illeszkedő időbeli utalást tesz: 1923. november 20. A szövegből kiderül, hogy a dátum – mint „tisztá aktus”, „testetlen transzformáció”, „vezényszó” – az első világháború utáni Németországban elszabaduló hiperinflációra vonatkozik. Azt a „döntési aktust” jelöli, amikor a „körül-mények sajátos összeállásával” azonnali módon olyan „szemiotikai változás” következik be, amely átírja a monetáris, de a járadékmárka földtulajdonra és anyagi javakra történt indexálásával a gazdaság, a társadalom és a politika „testeit” is.

Ez a pénztörténeti-gazdasági esemény Deleuze és Guattari számára a nyelv működését modellezi. Ugyanis a dátum mint *vezényszó* a kijelentés és az általa kifejezett *testetlen transzformációk* azonnali és közvetlen viszonyára utal, a kijelentés és cselekvés közti kapcsolat belső jellegére. „A kijelentés és a cselekvés közti kapcsolat belső, immanens, mégsem áll fenn azonosság. Inkább redundancia.” (DELEUZE–GUATTARI 1980, 100.) A vezényszó az a változó, amely minden szóból megnyilatkozást csinál. Az austini külső „megfelelő körülmények” itt belső, immanens külsőként, a szóban benne lévő implicit vezényszó redundanciája (frekvenciája és rezonanciája) folytán állnak össze a megnyilatkozások kollektív elrendeződésévé: a nyelv tehát nem információátadás egyiktől a másikig, nem kommunikáció, hanem elrendeződés, nyelv-függvény, másként megfogalmazva, *közvetett szabad beszéd*. Ebből a közvetett szabad beszédből vonja ki magát a direkt beszéd (és nem fordítva!), ezzel meg is akasztja a működést, darabjaira bontja a kollektív elrendeződést.

Deleuze és Guattari ilyen és ehhez hasonló gazdasági, történelmi, de irodalmi és zenei példaelemzéseinek kontextusát – talán meglepő módon – a korszak nyelvészeti diskurzusait feltáró elemzés adja. A saját nyelvfilozófia *testetlen transzformáció*-ként illeszti magát – a vezényszótól a közvetett szabad beszéden keresztül a kisebbségi fogalmától (mint folytonos variáció) a dadogáson át a rizómát szétvető szókésvonalig bezáróan – Austin, Benveniste, Labov, Ducrot és Ruwet kutatásainak sodrába, miközben állandóan szembeállítja Saussure, Jakobson és Chomsky nyelvelméletének kemény vonalaival. Érzékeljük azonban, hogy a Charles Sanders Peirce-höz közel álló pragmatista nyelvfilozófia nem különül el attól a komplex geofilozófiai programtól (ugyanis éppen annak pragmatista megalapozása), amely a hagyományosan egymástól eltérő megismerési formákat, a filozófiát, a tudományt és a művészetet egy immanenciasíkon működteti együtt (DELEUZE–GUATTARI 1980; DELEUZE–GUATTARI 2013). E performatív mozzanatként, annak, ahogy a területek kölcsönösen deterritorializálják egymás területeit, egyik kulcsfogalma az elrendeződés.

Ahogy a német pénzpiaci krízis példájában is, Deleuze–Guattari a sztoikus logika és nyelvfilozófia fogalmaihoz nyúl vissza (s utal a belőle levezethető eseményfilozófiára), amikor a jelentést végső soron a *folytonos variáció* eseményeként, testek és testetlen transzformációk viszonyaként írja le. Ennek alapján két formalizációt különít el: a *tartalom formáját* (a cselekvő és elszenvedő testek, azaz minden megformált tartalom), valamint a *kifejezés formáját* (a testetlen átalakulások láncolata, a jelek), melyek függetlenül formálódnak, vagyis viszonyuk nem a forma és tartalom megfeleltetésével öntőformaszerűen létrejövő reprezentáció, hanem *moduláció*.¹ a kifejezés testetlen transzformációinak kiszabaduló molekulái „behatolnak” a cselekvő és elszenvedő testek állandó sodrába. A két vonal (a molekuláris és moláris) folyamatosan egymásra csúszik, a molekuláris kifejezés deterritorializálja a moláris tartalom formáját. Ebből vezethetők le az elrendeződések mint függvényekre vonatkozó általános észrevételek:

A vízszintes tengely mentén az elrendeződésnek két szegmense van: tartalmi és kifejezésbeli. Egyrészt a testek, cselekvések és elszenvedések, egymásra ható keverékek gépi elrendeződése; másrészt cselekvések és kijelentések kollektív megnyilatkozás-elrendeződése, a testekre vonatkozó testetlen transzformációk. De az irányított függőleges tengely mentén az elrendeződésnek egyrészt vannak territóriális oldalai, melyek stabilizálják, másrészt deterritorializáló csúcsai, amelyek elragadják. (DELEUZE–GUATTARI 1980, 112.)

A későbbi keletkezésű, 1982-es Deleuze-levél a testetlen transzformációt (amely maga a tiszta esemény, a *leendés*) összeköti Bergson képfogalmával: „Először is, véleményem szerint a nyelv nem áll meg önmagában. Ebben az értelemben mondhatjuk, hogy nincs benne semmi jelentő. Jelekből áll, de a jeleket nem lehet elválasztani egy másik, nem nyelvészeti elemtől – ezeket nevezzük »tényállásoknak«, vagy még inkább, »képeknek«”. Az elrendeződés tehát „a világban mozgó és áthelyeződő képekből és jelekből áll” (DELEUZE 2016, 43). Vagy, ahogy a *Párbeszéd* fogalmaz:

A legkisebb valós egység nem a szó, nem a gondolat vagy a fogalom, s nem is a jelölő, hanem az elrendeződés. Mindig az elrendeződés hozza létre a kijelentéseket. A kijelentést nem az alany, a megnyilatkozás alanya idézi elő; s ugyanígy, a kijelentés nem is utal vissza az alanyra, a kijelentés alanyára. A kijelentés mindig egy kollektív elrendeződés terméke, mely populációkat, sokaságokat, territóriumokat, leendéseket, affektumokat, eseményeket hoz játékba bennünk és rajtunk kívül. (DELEUZE–PARNET 2015, 47.)

¹ A *moduláció* fogalma Deleuze Bacon-könyvében Francis Bacon, Gilbert Simondon és Paul Cézanne szóhasználatával összefüggésben mint „időbeli öntőforma”, „folytonos teresedés” bontakozik ki.

A moláris (paradigmatikus) elemeken túl a nyelv térképe feltünteti a nyelvi jelrendszer alig vagy nem kivehető, molekuláris, porózus szemcséit, atomi részecskéit is, amelyek heterogén, metastabil, nem egyensúlyi állapotban tartják a nyelvet. E jellemzője folytán lesz a nyelv a szimpátia, a kollektív megnyilatkozás-elrendeződés helye, procedurális és interaktív működés. A nehézséget az okozza, fogalmaz Deleuze, hogy

míg a struktúrákat kötik a homogenitás feltételei, ugyanez már nem igaz az elrendeződésekre. Az elrendeződés együtt-működés, együtttérzés, „szimpátia”, szimbiózis. Minden együtttérzésem. A szimpátia nem valamiféle homályos, a megbecsüléshez vagy szellemi részesüléshez köthető érzelem; épp ellenkezőleg, testek erőfeszítése egymásba hatolása, gyűlölet vagy szerelem, [...] testek, amelyeken populációk lépnek játékba. Mindegy, hogy a test fizikai, biológiai, pszichikai, szociális vagy verbális, mindig testről, korpuszról van szó. (DELEUZE–PARNET 2015, 47.)

Ökozófia – a művészet, filozófia és tudomány klinikai kritikája

Amikor Deleuze a nyelv heterogenitásáról beszél, akkor a nyelvben keletkező erős és gyenge kötődésekre figyel, néha – mint mondja – éppen e gyenge tónus (a testetlen transzformációk) az, ami széttartó, aberrált mozgást kelt, amilyen a repedés, a szakadás Fitzgeraldnál, az *I prefer not to* formula Melville-nél, a nyughatatlan katatónia Kleistnél, a nem lüktető idő Boulez-nél, Schumann intermezzója, vagy a kimerülés változatos pozitúrái Beckett-nél... Ez a mozgás az anyanyelvet, a nyelv anyagát belülről kezdi ki: nem a beszédet, hanem a nyelvet dadogtatja, kiveti lüktető, jelentő azonosságából, hogy váratlanul minden észleléstől független perceptumot, érzelemtől független affektumot alkosson. De ezzel a dadogással csúsznak egymásra a művészet és filozófia, a művészet és gazdaság, a művészet és tudomány síkjai is. Ahogy a filozófia fogalmi szereplőinek vagy a művész nomád figuráinak „nyaktörő mutatványai” sejtetik: igazi atlétaként, sajátos dinamikát követve lépnek előre, hatolnak be, ugranak, csúsznak, térnek ki minden reterritoralizáló mozdulat elől. A határon kísérleteznek, ott hoznak létre olyan elrendeződéseket, melyek szükségszerűen túlnyúlnak a megélt tapasztalaton, sőt vele ellentétesek, tudniillik éppen annak adnak konzisztenciát, ami az élet számára túl sok, ami megélhetetlenként benne rekedt a kifáradt reprezentációban, az emlékek és az én reduktív alakzataiban.

Belátjuk hát, hogy a művészet az anyag megdolgozásával nem képet ad a világról, hanem a norma *modulációjával* – kivonással, aberrált mozgással – minorizálja alakzatait (testeit). Pontosan e Guattarival közös transzverzális vezet az interpretáció modelljével való szakításhoz, és nyit utat a társadalmival koextenzív művészeti *gyakorlat* (experimmentáció, kísérletezés) felé. Ugyanis a testeken, határokon átható, formákat, műfajokat szétvető deterritorializáló mozgás az európai kultúra fun-

damentumát, a reprezentációt rendíti meg, s eloldozza a megértő gondolkodást azoktól a fogalmaktól, amelyek sajátos intézményekké (testekké) merevedtek (műfajok, műnemek, alanyok és tárgyak, zárt területek: múzeum, színház stb. formájában).

A Deleuze- és Guattari-féle aberrált mozgások jobbára észrevétlenek, észérveink gyakran le is söprik, meg is akasztják azokat. De felszínre kerül az értelem kizárólagosságának paradoxona, s egy másféle működés, az „érzet logikája” (DELEUZE 2014). Míg a filozófiatörténet, a gondolkodás története a józan ész különbségére, a differenciára hivatkozva elutasítja e „másik” logikát, Deleuze filozófiája éppen e differenciafogalomban rejlő etikai problémaként bontakozik ki: milyen alapon, milyen jogon vehető el valami, ami csak az ész (a norma) privilegizált nézőpontjából (látszik) értelmetlen(nek). Hiszen az, amit nonszenszként, irracionálisként a formális logika elutasít, ami a megértés és értelem hagyományos szerkezetén kívül esik, azt az értelem *modulálásával*, És-sel gondolkodva és infinitezimális, végtelenül kis különbséggel számolva, már nem illogikus (MOLDVAY 2016; CZÉTÁNY 2016).

„És... és... és...” (DELEUZE–GUATTARI 1980, 36; DELEUZE–PARNET 2015, 53) – Deleuze és Guattari logikai filozófiája voltaképpen „reláció-földrajz”, az empirizmus logikájának szigorú működtetése. De még annál is „messzebbre kell eljutni”, fogalmazódik meg a *Párbeszéd*ekben. Oda kell eljutni, hogy

a relációkkal való találkozás mindenbe behatoljon, mindent megrontson, aláássa, kibillentse a létet. És-sel helyettesíteni a van-t. A és B. Az És még csak nem is valami különleges reláció vagy köztörvény, hanem, ami minden reláció mögött meghúzódik, minden relációnak az útja, az, ami a relációkat a kifejezésein túlra, a kifejezései által alkotott halmazon kívülre folytatja [...] Az És mint kívül-lenni, között-lenni. [...] A VAN helyett, a VAN-ért helyett És-sel gondolkodni: az empirizmusnak soha nem volt más titka. Próbálják csak ki, egészen rendkívüli gondolat, pedig ez csak az élet. (DELEUZE–PARNET 2015, 51–52.)

És-sel teret és hangot adni annak, ami kívül rekedt – ez a határzónák potenciálja: ha sikerül levezetni az ott keletkező feszültségét (ahogy Walter de Maria 1977-es *The Lightning Field* című alkotásában), akkor bámulatosan új világlehetőségek sora tárul fel, maga a kimeríthetetlen élet. Nem a konformitásokba merevedett, hanem az együtt-alakuló, fáradhatatlanul performáló életé, a maga komposzibilitásaival és inkomposzibilitásaival együtt. Nem véletlen, hogy Deleuze gondolkodásában kitüntetett szerep hárul a művészetekre, hiszen a művészet képes a lehetséges határtalan kimerítésére, azaz a lehetséges szüntelen megvalósítására. A pragmatika – mint az elrendeződés filozófiája, mint „a nyelv politikája” (DELEUZE–GUATTARI 1980, 105) – annak az ellenállásnak a kifejeződését jelenti Deleuze és Guattari számára, amely az ostobaság és fáradtság kényelmét feladva, a művészetben a performáló és performálódó élet, a performatív gondolkodás ökológiájának, szimpátiájának lehetőségét látja.

A művészet ilyen kollektív elrendeződését Deleuze *klinikai kritikának*² nevezi: „*Kritika és klinika*: élet és mű ugyanaz, amennyiben ez is, az is szökésvonalra lép, amellyel aztán egyazon háborús gépezet részeivé válnak. E feltételek mellett az élet már régóta nem személyes többé, ahogy a mű sem fikcionális vagy pusztán szövegszerű.” (DELEUZE–PARNET 2015, 118.) Ez lenne az a művészetben rejlő társadalmi erő, a kihajtogatott (performatív) redő ökológiája,³ amelyre Guattari *ökológiai* potenciálként tekint. A kisimuló redő ugyanis olyan leendő kollektív elrendeződések tere, amelyekben társadalmi, természeti és mentális környezetünk összeáll, s amelyek szüntelen pluralizálják a kollektív, politikai cselekvések társadalmi praxisát. Az elrendeződés, hogy Félix Guattari napjainkban komoly érdeklődést keltő könyvének címét idézzük, e „három ökológia” – a környezet, a társadalom és a tudat, és miért is ne, a tudomány, a művészet és a filozófia – *autopoietikus*⁴ együtt-működése. Ennek *etikai-politikai* körülményeit belátó, a hármat együttesen artikuláló dinamikus modellt nevezi Guattari *ökozófiának* (GUATTARI 1989; GUATTARI 1991; GUATTARI 2014).

A kimerülés performativitása

Deleuze az 1993-as *Critique et clinique* című tanulmánykötetével tér vissza a festészet és a film után az irodalomhoz, az irodalom diagramjához. Ezt megelőzően Beckett televízióra írt darabjaihoz ír kísérő tanulmányt *L'Épuisé – A kimerült*⁵ címmel. Deleuze szövege sajátos viszonyban áll a Beckett nyolcvanas évekbeli darabjait közlő francia kötettel, ugyanis nem azok kommentárjaként, sokkal inkább a megértés mint a lehetséges *realizálásának* leírási kísérleteként érdemes rájuk tekinteni. Köztudott, hogy a saját nyelvei közt közlekedő Beckett korai prózai szövegeiben éppúgy, mint színházi darabjaiban más-más technikával, de a nyelv kiürítésén (kitikkasztásán) dolgozik. Ez az, amit Deleuze a nyelv dadogásának, kisebbségi irodalomnak, majd a norma folytonos variációjának tekint, s amely azáltal, hogy megszünteti a standard feszülést a nyelvben (mert kivon valamit belőle), állandóan egy egyensúlytól távoli állapotban tartja.

A kérdés, visszatérve a Deleuze-írás címére, hogy ez a fáradságos kivonó munka, amit a rizóma kapcsán az $n - 1$ kivonás formalizál („Kivonni az egyet a megalkotásra váró sokból; írni $n - 1$ -gyel. Az ilyen rendszert lehetne rizómának

² A *klinikai kritika* fogalmának irodalmi vonatkozásai kapcsán bővebben GYIMESI 2016, 97–101.

³ A *Tiszatáj* 2016. szeptemberi száma *A redő ökonómiája* címmel tematikus Deleuze-blokkban adja közre a filozófus két kiadatlan Uno Kuniichinek írt levelét hat Deleuze-tanulmány kíséretében.

⁴ Guattari tágabb értelemben használja az *autopoietikus* fogalmát, mint Francisco Varela (GUATTARI 1991).

⁵ A tanulmány egy része a *Polisz* 30. számában (1997. augusztus, 36–40), Romhányi Török Gábor fordításában megjelent. A néhány részletet azonban saját fordításban közlöm.

nevezni.” DELEUZE–GUATTARI 1980, 13), miféle megértést tartogat, mely szinteken jön létre valamiféle értelmezés, egyáltalán létrejön-e, ha már nincs nyelvi materiája a megértésnek. Lehetséges-e végtelenül kiaknázni (nyelvet, lehetőséget stb.), lehet-e a kivonás fokozatait, azaz a modulálást bemérni, eltérő nyelveket és megértési módokat rendelni hozzá? Deleuze Beckett intuícióját követve elkülöníti egymástól a hétköznapi értelemben egymáshoz közel eső két állapot, a fáradtság és kimerültség állapotait: a fáradtság, a kifáradás a megvalósulás ellehetetlenülése. Aki fáradt, kimerítette a megvalósulást. A kimerült ennél több: magát a lehetőséget merítette ki, nincs lehetősége a lehetőségre.

Beckett alakjait, nyelvét vizsgálva Deleuze a kimerítés négyféle módját írja le Beckett szövegei kapcsán. Ki lehet meríteni a nyelv potenciáit teljes sorozatokkal, a hangáramlás elapasztásával, a tér potencialitásainak kitikkasztásával és a kép elosztatásával (BECKETT 1992, 78).

Az első a homogénnek vélt nyelvi rendszer (és logika) jellemző működése. Mivel a nyelv kijelenti (realizálja) a lehetőséget, azáltal, hogy megnevezi, ez az *első nyelv* kizárólagos alapon működik: atomokra bont, feloszt, így tudja számba venni a számba vehetőt, felsorolni a névvel rendelkezőket, megnevezni a testeket, a dolgokat. Kizárólagosság, *exkluzív diszjunkció* jellemzi (vagy éjszaka van, vagy nappal), amely mindig bizonyos cél-okot követ, preferencia szerinti döntést. „Az első nyelv a regények nyelve, a *Watt*-ban csúcsosodik ki.” (74.) Ez a nyelv (ez a megértés, ez a realizálás) hosszú távon elviselhetetlenül fárasztó, olyannyira, hogy a beckett figura lemond a megvalósításról, a variációs lehetőségek létrehozásáról, lefekszik. A fáradtság tehát fekvő pozitúra.

„Egész más a kimerülés” (61): nem kell választani egyet az egymásnak feszülő variációk közül, hanem vég nélkül kombinálhatjuk és permutálhatjuk az adott szituáció variációit, *inkluzív diszjunkcióval*. „Valamitől lettünk fáradtak, de a semmi az, ami kimerített.” (59.) A kombinatorika mint „a kimerítés művészete vagy tudománya” (61) – fogalmaz Deleuze, ám nem tudni, maga a kombinatorika merít-e ki, vagy a kimerültség (a kimerített alany) vezet szükségszerűen a kombinatorika végtelen permutációihoz. A kimerülés Beckettnél ülő pozitúra, szubjektuma az önmagát is visszavonó, feledékeny (célját, *teloszá*t vesztett) amnéziás. De a szavak lehetőségeinek kimerítésekor magukat a szavakat kell kimeríteni, mégpedig a hangok és áramlatok elemi részecskéinek elapasztásával, azáltal, hogy a hangokat valakinek tulajdonítjuk. Ez a *második nyelv* Beckett regényeiből (*A megnevezhetetlen*) szövik a színház és a rádió felé, ott teljesedik ki (oda, ahol már nem magunkban olvasunk, hanem nézünk és hallunk).

Van azonban Beckettnél egy *harmadik nyelv*. Ez a nyelv határán felsejlő kép, amely látni engedi a nyelv színeit, hallani hangjait. Ez a színező nyelv nem utal semmire és senkire: mint vizuális vagy akusztikus tér (*soundscape*) kiszabadul a másik két nyelv fogságából. Kifogytak a szavak; csend, üresség honol: ám Beckett éppen a kimerítés kimeríthetetlen realizálása folytán jut el oda, ahova minden művészet igyekszik: a képhez. „Képet *alkotni* időnként [...], mi más lenne a művészet, a festészet, a zene célja, még ha a kép tartalma szegényes, középserű

is?” (71.) A kép valójában az a finommotorikus riturnália, elmozdulás, kis „illogikus”, „amnéziás”, már-már afáziás hangzó és színező lehetőség, amelyet a kimeríthetetlen kimerülés hoz létre tűnékenységében. Vagyis a kép tehát nem tárgy, hanem „folyamat”.

Deleuze-t nem a lefekvő fáradtság vagy leülő kimerültség érdekelte, hanem a *Quad* – magyarul *Sitt* (BECKETT 2006, 521–526) – átlóin és oldalain zajló mozgás, vagy még inkább a kibomló tér közepén létrejövő feszültség, energia, a kép folyamata, maga a performálás.⁶ Ez az a potencia (a még kimeríthető, a folyton megvalósítható), amely éppen az esemény diszparatív találkozásával per-formálja a képet, a négy végrehajtó alak kollektív együtt-működéseként. Persze mindezt annak tudatában, hogy nincs olyan „igazi” művészet és filozófia, amelynek joga lenne „rögzíteni” a képet, merthogy az igazi kép éppen csak felvillan a képernyőt néző agyának szinapszisai közt, nagy sebességgel. Nem véletlen, hogy ez „a harmadik nyelv, amely a regényben született (*Hogyan*), majd bejárta a színházat (*Ó, azok a szép napok!*, *Némajáték*, *Katasztrófa*), végül a televízióban fedezte fel összeállásának titkát” (BECKETT 1992, 74). Az 1986-os *Az agy mint filmvásznon*, vagy a *Mi a filozófia?* utolsó, *A káosztól az agyig* című konklúziója rámutat a filmi és agyi áramkörök működésének párhuzamára, arra, hogy a világról megfogalmazott ítéleteink nem annyira racionális működéssel (kimerítéssel) születnek (*első nyelv*), mint inkább modulációval „a szinaptikus rések mélyén” (DELEUZE–GUATTARI 2013, 176).

*

Deleuze-t kevésbé foglalkoztatta a szerinte túlságosan is diszciplinált hagyományos színház, amely egyszer és mindenkorra, „itt és most” realizál. Filozófiája, a problematikus differencia dramatizálására, a diszparáció különbségére épül, arra az eltérésre, amely hangot és teret ad a hiányzó, minor érzeteknek és nomád szubjektumainak – vagy ahogy Klee szavaival gyakorta mondta: „a hiányzó népnek” (DELEUZE–GUATTARI 2013, 93). Ez a beckett-i kimerítés (motorikus riturnália), azaz a *Quad* szemiotikai négyzetének közepén *kimerítéssel keletkező lehetséges* a performativitás virtuális tere – az a közép, ahol a dolgok abszolút sebességre törnek, összeállnak, elrendeződnek, per-formálódnak.

⁶ A *Quad* (1981) televízióra írt darabban egy négyzet oldalvonalain és átlóin mozog négy személytelen szereplő megadott sémák és sorozatok szerint. Az első berlini adás linkje: <https://www.youtube.com/watch?v=4ZDRfnICq9M&t=426s> Letöltés ideje: 2017. január 17. <https://www.youtube.com/watch?v=4ZDRfnICq9M> Letöltés ideje: 2017. január 17.

Bibliográfia

- BECKETT, Samuel (1992), *Quad et autres pièces pour la télévision*, Paris, Edition de Minuit.
- BECKETT, Samuel (2006) *Összes drámái. Eleutheria*, Budapest, Európa.
- BOURDIEU, Pierre (1982), *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard.
- BUTLER, Judith (1988), Performative Acts and Gender Constitution. An Essay in Phenomenology and Feminist Theory, *Theatre Journal*, (40) 1988/4, 519–531.
- CALLON, Michel (2006), What does it mean to say that economics is performative?, *Papier de Recherche du CSI*, 2006/5. <http://econpapers.repec.org/paper/emnwpaper/005.htm> Letöltés ideje: 2017. január 17.
- CZÉTÁNY György (2016), I mint Idea. Deleuze és a problematikus Idea, *Tiszatáj*, 2016. szeptember, 61–67.
- DELEUZE, Gilles (1992), *L'Épuisé*, in Samuel BECKETT, *Quad et autres pièces pour la télévision*, Paris, Edition de Minuit, 57–106.
- DELEUZE, Gilles (1993), *Critique et clinique*, Paris, Edition de Minuit.
- DELEUZE, Gilles (2008), *Film 2. Az Idő-kép* [1985], ford. KOVÁCS András Bálint, Budapest, Palatinus.
- DELEUZE, Gilles (2014), *Francis Bacon. Az érzet logikája* [1981], ford. SEREGI Tamás, Budapest, Atlantisz.
- DELEUZE, Gilles (2016), Levél Unonak a nyelvről [1982], ford. GYIMESI Timea, *Tiszatáj*, 2016. szeptember, 43–44.
- DELEUZE, Gilles–GUATTARI, Félix (1980), *Mille plateaux. Capitalisme et Schizophrénie 2*, Paris, Edition de Minuit.
- DELEUZE, Gilles–GUATTARI, Félix (2009), *Kafka. A kisebbségi irodalomért* [1975], ford. KARÁCSONYI Judit, Budapest, Qadmon.
- DELEUZE, Gilles–GUATTARI, Félix (2013), *Mi a filozófia?* [1991], ford. FARKAS Henrik, Budapest, Műcsarnok Könyvek.
- DELEUZE, Gilles–PARNET, Claire (2015), *Párbeszéddek* [1977], ford. KARÁCSONYI Judit, LIPTÁK-PIKÓ Judit, GYIMESI Timea, Budapest, L'Harmattan.
- DENIS, Jérôme (2006), Les nouveaux visages de la performativité, *Études de communication*, 2006/29, 8–24. <http://edc.revues.org/344> Letöltés ideje: 2017. január 17.
- FRAENKEL, Béatrice (2006), Actes écrits, actes oraux: la performativité à l'épreuve de l'écriture, *Études de communication*, 2006/29, 69–93. <https://edc.revues.org/369> Letöltés ideje: 2017. január 17.
- GONZALEZ, Philippe (2006), L'institution du divin et du collectif ou les politiques du réel de la prédication évangélique, *Études de communication*, 2006/29, 53–67. <https://edc.revues.org/365> Letöltés ideje: 2017. január 17.
- GUATTARI, Félix (1989), *Les Trois écologies*, Paris, Galilée.
- GUATTARI, Félix (1991), Qu'est-ce que l'écologie?, *Chimères*, 1991/11, printemps–été, Emmanuel Videcoq és Jean-Yves Sparel interjúja. <http://eco-rev.org/spip.php?article479> Letöltés ideje: 2017. január 17.

- GUATTARI, Félix (2014), *Qu'est-ce que l'écophilosophie?*, Paris, Editions Lignes.
- GYIMESI Timea (2016), I mint Irodalom. Deleuze és az irodalom, *Tiszatáj*, 2016. szeptember, 97–101.
- LATOUR, Bruno (2006), *Changer de société, refaire de la sociologie*, Paris, La Découverte.
- MOLDVAY Tamás (2016), E mint Esemény, *Tiszatáj*, 2016. szeptember, 46–59.
- MUNIESA, Fabian–CALLON, Michel (2008), La performativité des sciences économiques, *Papier de Recherche du CSI*, 2008/10. <http://econpapers.repec.org/paper/emnwpaper/010.htm> Letöltés ideje: 2017. január 17.
- SCHATZKI, Theodore R.–KNORR-CETINA, Karin–SAVIGNY, Eike Von (eds.) (2001), *The Practice Turn in Contemporary Theory*, New York–London, Routledge.

Performatív realitás

JÁKFAI MAGDOLNA

Vér, vizelet, verejték A performatív realitás

„The performances are actions.”
(Richard Schechner)

Austin parazitának nevezte a performatív aktusokat művészetként felhasználó eseményeket (AUSTIN 1990, 45), s ezzel legfőképp a konstatív-performativitás koncepciójában összegezte a színházi kommunikációt a morális intézményi léthez és a szavakhoz egyszerre kapcsoló filozófiákat Platónról Rousseau-ig, akik a dolgok megkonstruált bonyolultságától elfordulva a jelenlétet kierőszakolva feltételező színházi „mintha” helyzetet inkább eltávolították (és eltiltották) maguktól. Austin, Van Gennepe, Mauss, Turner, Deleuze nevével és tudományelméleti eredményeikkel körberajzolhatjuk a performativitás jelenségét a szövegértés hagyományában, de mellettük, éppen azonos felismerések, hatások, összefüggések rendjében, észlelnünk kell egy színházi gyakorlatot is. Annak állítása, hogy a „társadalmilag nemiesített test performatív” (BUTLER 2001, 232), széles körű színjáték-elméleti új-pozicionáltságot eredményezett a színészi test és a női test performativitásrendjében (JÁKFAI 2006). Mivel ez a testi gyakorlat nem nyelvként performálja az aktust, hanem végrehajtja azt, pontosabban csak mutatja, hogy végrehajtja, vagyis az austin-i nyelvhasználatban *parazitálja* az aktust, a parazitáltságban kialakuló határok megnevezésével láthatóvá válhat a kortárs színház performanszként megnevezett felülete.

A performativitáselméletek és a performance-elméletek nyelvi meghatározottságán kívül észlelésük időbeli azonossága kelt párhuzamos tudományos figyelmet. Az a pillanat, amikor Austin a keleti parton tanít, a performance-történetek eseményteli origója. Parafrázálva Austin kötetcímet is adó gondolatmenetét, a *How to do things with words* éppen a hatvanas évek színházi kultúrájában alakul át *How to do things with theatre* eszmévé. Ennek a folyamatnak a követése, a performance studies intézményesülése és a performance-elméletek formálódása mozzanatként azonos Austin keleti parti aktivitásával.

Az a színház, melyet Austin parazita művészetként definiált, a mainstream realista színház (Austin sem Oxfordban, sem a Harvard közelében nemigen láthatott más jellegű színházi előadásokat), mely a realista játéktípus formanyelvével dolgozik egyszerű technikával, csak a beszéd és a viselkedés formáit idézve. Mindannyiunknak (ebben a kultúrkörben, melyben a színház jelenségét adottnak vesszük) ez a színházi anyanyelve, ezt realiztikus játéknak nevezzük.

Az a realista színházi formanyelv, melyet tehát Austin ismerhetett, mely a színész énje és a karakter énje közötti viszonyt állította valóságosnak, s ezen a lélektani kapcsolaton keresztül megformált testi azonosságról vélte igaznak azt, ami csak viselkedés, az a színházi anyanyelvünk. Austin életrajzkutatói talán tudják, látott-e a cambridge-i szemeszter alatt bármit is a New York-i harcos politikai színházi közegeből, látta-e a Living Theatre korai előadásait. Ez a kérdés, bár egyszerű biográfiai közelítésnek tűnik, inkább alakításelméleti területre irányul. A performativitásról ekkor, az ötvenes évek végén megindult beszéd egyrészt észlelte, hogy a hétköznapi performatív jelenségek hazugságként, vagyis parazitaként állnak (élősködnek) a színházi közegeben, másrészt sugallta, hogy a „to perform” mozzanat igazsága csakis a „csinálás” aktusával következhet be (RANCIÈRE 2011, 14).

A performativitás elmélete a szövegkritikai gyakorlatban a realista színházi nyelv parazitakarakterével áll viszonyban. S az a performativitáseszme, mely az aktivitás, a csinálás, a tett, az akció, a mozgás energiáit követeli tényleges politikai fogalmazásként, igazi közösségi aktusként, az a performativitáseszme a színház művészetét használja az alkotás, a véleménynyilvánítás, a nyilvános beszéd terepének.

A performance kifejezés lefordíthatatlan más nyelvekre, s ezért új és különleges színházi műfajnak tűnik, a színháztörténészek sokszor belecsúsznak az előadás, a performansz, a játék ügyetlenül kevert használatába, de talán száz év múlva világosabb lesz a sejtés: a realista formakánon alapjait (újra)igazító, az igazság társadalmi akarátát új valóságkonstrukcióhoz kötő művészetről beszélünk.

A performance szakmai és tudományos jelenlétét Richard Schechner diszciplínateremtő aktivitása miatt a *Dionysos* 69-től olvassa újra a színháztudományos közösség, így a performance és performativitás elemzéséhez eddig nézek vissza. Ez az aktivitás definiáló karakterűvé válik azért, mert bár az esemény rögzítése filológiai kísérletként rögzül, a performance műfaj részévé válik. Egyrészt az 1969-es kollektív alkotás szöveges változatát Schechner írja le, és így szerzővé válik (pontosabban: így lesz megnevezett szerzője az alkotásnak), másrészt a leírt műalkotás fényképes és mozgóképes dokumentációja az előadásokról létrejövő diskurzus anyagszerűségét megőrizve felidézi. Schechner a szövegváltozatok pontos dokumentálásával, az előadás standfotóival, több este felvételének megvágásával többféle narratívából állít értelmezői felületet az esemény elé vagy köré.

A *Dionysos* 69 Euripidész *Bakkhánsnőjének* szituációját teremti újra, nem egyszerűen a születést és a meghalást, hanem a közösség legfontosabbnak tartott mechanizmusát: a befogadás és kivetés gesztusát. A *Dionysos* 69 hosszas felkészülést igényelt, ez lett a legtöbb első és új jelzővel jelölt esemény. A nézői részvétel, két férfi csókja, teljes meztelenség, egy végigmondott orális aktus mind új színházi mozzanatnak tűnt 1969-ben, s a történetírásokban így is rögzült. Most nem az elsőségért folytatott harcot dokumentálnám, hanem a performatív mozzanatok megcsinálásához vezető gyakorlatokat illeszteném össze.

A valóság állításának művészi akarata a meiningeni színházi kísérletek óta definitív műnemi sajátosság. A rendezői színházi koncepciók a valóság, az illúzió, a mutató, az átélés bonyolult terápikus folyamatát modellezzik (KÉKESI KUN 2007), Schechner ezt a realista színházkonceptiót igyekezett érteni, amikor Grotowski 1983-as nagyhatású, az *Objektív dráma* címmel tartott kurzusát rekonstruálta (WOLFORD 1996, 24). A kutatás azt a pszichofiziológiai hatást vizsgálta, melyet a részvevőkben rejlő tradicionális kultúrák szövegei, dalai idéznek fel. Grotowski és nyomában Schechner igazán egyszerű technikákra összpontosított, s a színházat Jung analitikus pszichológiai eszközeivel közösségterápiává állították, s hangsúlyozzuk, hogy ezzel a mozzanattal a Sztanyiszlavszkij leírta lélektani realista játékot gondolták és frissítették tovább a kollektív tudatalatti működtetésével igazi közösségi jelenlétté.

A *Dionysos 69* Grotowski ideáitól eltérve nem rituális színház, legfőképp azért, mert nem a mélyen katolikus Lengyelországban jön létre, s Schechnerék nem is az Auschwitztól egyórányi autóútra lévő Opolében dolgoznak, ahol a tér maga viselhetetlen emlékezeti súlyával minden aktivitást körbevesz.¹ Igen lényeges, hogy Schechner Észak-Amerikában, a keleti parton, New Yorkban, Manhattan üres ideológiai és fizikai terében dolgozik, itt, a Performance Group Garage Theatre terében lehet a szimbolizáló/asszociáló kulturális mintákról leginkább lepattanó előadást létrehozni. Itt van olyan üres, legalábbis az európai múltnak üres emlékezet, ahol a test értelmező közege töltheti meg az ürességet. S itt, New Yorkban, Euripidész történetét amerikai angollal át lehet írni asszociatív testi színészi feladatok segítségével. Ezek a Schechner–grotowskis testi gyakorlatok a fizikai folyamatokat mentális asszociációkkal teremtték meg.

Mivel az esemény nemcsak Schechner igen részletes, 1970-ben kiadott leírásában követhető, hanem pár éve a New York University honlapján is nézhető (SCHECHNER 1969), azon viszonylag kevés korai dokumentumok közé tartozik, amelyre első (csak technikailag közvetített) változatban nézhetünk. S ez az újranézés újra és újra elmondja (amit Peter Brook az improvizációkról mindig is hangoztatott), hogy az agresszió és a szex a domináns emberi viselkedésforma, s mindezt az örület eksztázisa teszi befogadhatóvá, értelmezhetővé (DARIDA 2014).

A *Dionysos 69* könyvtárnyi irodalmát tehát maga a csinálója indította, s ugyan folyamatosan formálta a performance-jelenség, a performance studies kereteit, letisztultan majd csak ötven évvel később fogalmazta meg, hogy a „performansz: lenni, cselekedni, a cselekvést mutatni, a cselekvés mutatását magyarázni” (SCHECHNER 2006, 28).² A performativitás szakirodalma ezt a négy elemet linea-

¹ Grotowski New Yorkban, 1969-ben a Brooklyn Academy of Music meghívására játszotta három előadását, és a BAM egy külön teret (színházat) épített neki a Greenwich Village-i Washington Square-en található metodista templomban.

² Anélkül, hogy fordításelméleti távlatok felé indulnánk, elengedhetetlen a rövidségében pontos angol eredeti közlése: („performance: is being, doing, showing doing, explaining showing doing”).

ritásában elemzi, de párhuzamos jelenlétében feltételezi. Érdeemes, noha sokszor didaktikus követni Schechner elemzését saját korai performanszának ívében.

A legelső performatív elem a létezés állítása: being. *A Dionysos 69*, mint New York-i esemény, a dokumentálás rögzített struktúrája szerint a nézők utcai várakozásával kezdődik kint, a játékosok, performerek bemelegítésével bent. Azért, hogy világos legyen, mi történik, a *lenni* (being) állapotot meg kell nevezni: „Jó estét, látom, megtalálták a helyüket. William Finlay a nevem, William Finlay fia vagyok. Huszonhét évvel ezelőtt születtem, és két hónappal a születésem után a kórház, ahol születtem, porig égett. Három fontos ok hozott ide ma este. Az első és legfontosabb, hogy bejelentsem (announce) istenségem. A második, hogy létrehozom rítusomat s rituáléimat. És a harmadik, hogy megszülessek, ha nem haragszanak.” (SCHECHNER 1970, o. n.) William Finlay nem egyszerűen azt állítja, hogy ő Dionysos, hanem azt is, hogy ő William Finlay. Nem használja a játék, a megtestesít, az eltávolít, a szerep fogalmakat, hanem az azonosítás retorikai alakzatával teremt feszültséget a személyesség és a tradíció között. Schechner a jelenlét és a megnevezés aktusával a performatív kijelentés parazita voltát nem szüntette meg, hanem leválasztotta egymásról.

A performansz során Schechner rádöbben, hogy a megnevezés még nem csinálás. Bizonyos esteiken Joan MacIntosh játszotta Dionysost, s úgy véli, a nyitás „a legnehezebb. Kiemelkedni védtelenül, meztelenül, és szólni a közönséghez, hogy én isten vagyok. Abszurd és hazug. Nem hittem, ezért a nézők sem hitték” (SCHECHNER 1970, o. n.). A megnevezés performatív aktus, mely ebben a színházi kommunikációt megidéző közegben, éppen a parazita koordináták jelenléte miatt, nem hihető, nem igazi, nem valós. Ezért a megnevezés után a csinálás fázisa hitelesíti, teszi igazzá az eseményt. William Finley Dionysosként futva, rohanva lépett a nézők közé. A futás, a nézők közötti rohanás, az intenzív mozgás keltette örvények, szagok, rezgések elsődlegessé tették a valóság érzékelését, s feledtették a történet követését. A közelség ingere felülírja a fikció ihletét, a verejték látványa és szaga elhiteti: a néző a valóságot éli meg.

Schechner az örületben elkövetett gyilkosságot, amikor Agaué megöli fiát, Kadmoszt, eksztázisban forgó táncosokkal mutatja. Az eksztázist azonban időről időre más formában tudják elérni, mert a stimulációk, mint a meztelenség, a nézők simogatási szertartása, az órákon át tartó lassú tánc, mind megszokottá vált egy idő után. Schechner ezzel a jelenséggel igazi realista színházi rendezői kérdésként foglalkozik: miként lehet egy en suite játékban napról napra fenntartani és kiváltani az eksztázist. Schechner a gyilkosságnál nem használ igazi vért, az en suite játszásban ez kivitelezhetetlen, tehát a performerek izzadt testére kent festék váratlan szimbolikusságában bíz – néha hiába, mert mindenki számára világos, hogy ekkor és itt nyelvet vált az esemény. Ha a verejték verejték, a vérnek is annak kell lennie.

Schechner 1969-ben a vegetáció folyamatáról még nem gondolkodik. A csinálás (doing) az erőszak és a szex határainál megáll, így a meztelen test élő, működő, ezért sérülékeny voltát a ruhátlanság sejteti, de nem mutatja.³

A cselekvés mutatása, pontosabban a mutatás megnevezése brechti politikusi színházi dramaturgiai tradíció, mely a performansz kereteiben az alkotási folyamat részévé válik. Nem technikává, hanem párhuzamos fogalmazássá (CARLSON 1996). A cselekvés (doing) folyamat, melyet el kell indítani, és az indítást meg kell nevezni, meg kell mutatni. A performer azt állítja, hogy ő Finley és isten. Minden este elhangzott körülbelül a következő nyitó beszéd: „Észleltem némi kínos vihogást, amikor bejelentettem a tényt, hogy isten vagyok. Megértem, hogy 1968-ban nehéz elfogadni a gondolatot, hogy az istenek ismét a földön járnak. De ha azt mondanám, hogy nem vagyok isten, akkor azt is mondhatnám, hogy ez nem színház, vagy hogy nem éppen most születtek meg, legalább képletesen.” (SCHECHNER 1970, o. n.)

Schechner bevallja, hogy nem egyszerűen folyamatosan alakult az előadás a nyolc hónapos run alatt, hanem dokumentálja, ki milyen mértékben hatott rá. 1968 novemberében maga Grotowski is megnézte az előadást, aki remeknek találta az épített teret a garázsban, a fából emelt tornyokat. De a játékot hisztérikusnak vélte, s zavarónak, hogy Schechner csapata összekeveri a megérintés (touching skin) jelenségét a testi kapcsolattal (physic contact). A jelmezeket sem szerette, mert a fekete alsóneműk, piros melltartók azonnal sztriptízasszociációkat indítottak el. Grotowski javasolta, hogy vagy legyenek meztelenek a performerek, vagy a meztelenség tűnjön át a ruhán. Schechner a meztelenséget választotta a mutatás performálásaként (SCHECHNER 1970, o. n.).

Schechner leírásából megrázó, miként könnyű elindítani egy improvizációt, és miként lehetetlen megállítani. Ez a jelenség azonos a Sztanyiszlavszkij metódusából ismert nehézséggel: saját metodikája van a szerep felvételének, de a letétele definiálatlan (PAVIS 1989, 38). Az előadás egyik színésznője emlékezik, menyire átértékelte egész életét, mikor a színházon kívül is partnere, társa elment az esemény közben megkívánt nővel az előadás végén – az aznapi performansznak ez volt a befejezése.

Az emlékezetpolitika irányított szemérmessége és a testek esztétizáltságának szokásrendje a performance-történetekből mégis inkább színháztörténetet formált volna, ha Schechner, a színházcsináló alkotó nem teoretizálja a jelenséget,

³ Hatástörténeti mozzanat: például Angelica Liddell 2007-es legendássá vált, en suite játszott *Casa de la fuerza* hatórás előadása rituálisan mutatta a magát megvágó performer vérének folyását, a vérral keveredő izzadság esztétikai szépségét, amint több száz mázsa szén átpakolásakor verejtékkel keverve megszínezte a Csehov utáni három nővér fehér ruháját. Hova mehetnek a lányok dolgozni? Ezzel a kérdéssel indult Liddell munkája. S igazi cselekvés (doing) a test vegetációjának működtetése, de ez nehezen időzíthető mind tematikusan, mind ritmusában. A Krétakör *Hazámházám* előadásában vizeletmintát adó kalapácsvető Ambrus Attila kálváriája Nagy Zsolttal formájában realista alakítás, mely a színpadi vizelet performatív erejét át tudja fordítani helyzetkomikumá.

s rádöbbenve a tudománybeli térfoglalás törvényeire, nem hoz létre külön diszciplínát a New York Universityn. A performance studies alapjait felvázolva már a hetvenes években leszögezte: a performativitás rámutat a társadalmi valóságra (social reality), a tanult viselkedésmintákra, a performance gyakorlata és elmélete között létrejövő összetett viszonyra.

A performance studies nem egyszerűen a hatalmi beszéd átstrukturálására tesz kísérletet, amikor a történeti kronologitása helyett a fogalomalkotók, a jelenségtերemtők és az eszmék rendjét követve (tehát mondjuk a kapitalista társadalom színházi törekvései helyett rassz- és gender-jelenségeket) elemez, hanem a valóság és a nem valóság csak együtt értelmezhető konstrukcióiról (és adottságokról) beszél.

A performatív folyamat egésze (a *lenni* fázistól a *megmagyarázni* a *cselekvés mutató* fázisig) a posztszovjet színházi kultúrákban sem ismeretlen, csak a tiltás és öncenzúra belső tradíciója formálta alkotói keretek a pedagógiába ki- vagy átmentve hozták létre eseményeiket. Az elmúlt évtizedek színházi nevelési, drámapedagógiai, alkalmazott színházi projektjei mind erre az angolszász performanszkultúrában kidolgozott sémára építik fel programjaikat. A résztvevő színház eszméje, a (kicsit sután) társadalmi érzékenyítés szókapcsolatával jelzett folyamat, a megélés, a közelség, az improvizáció tizenkét év alattiaknak tilos kari-kával, de felhasználja ezt a folyamatot, és színháznak nevezi.

*

A valóságkonstrukciók ebben a „parazita” közegben sablonokkal dolgoznak, s ezért érdemes követni Schechner szerepét és munkáját, mert a *Dionysos 69* létrehozásakor felismerte (és dokumentációjában leírta): a performance színházcsinálás, amelyben a közösség azért vesz részt, hogy megkonstruálja saját megtapintható, megtapasztalható valóságát.

A katarzis nem a lélek, nem az elme, hanem a test megtisztulása vérrel és verejtéssel. A schechneri tézis megfogalmazza, hogy a szerepfelvétel nem a megírt (dramatikus) karakter és a színész között, hanem a néző és a performer között történik. Miként azt is, hogy a realista játék is csak egy stílus. A történet lehet bármennyire fantasztikus, a játékmód realista marad, hiszen a karakterek érzelmei „igaziak” (SCHECHNER 2006, 176). Miként a színház lehet a valóságértésünk bázisa (FISCHER-LICHTE 1999), sőt, ahhoz, hogy a valóság megtapasztalható legyen, a performance-eseménynek ki kellett jelölniük, mitől tér el, hol rejlik az igazság, a hitelesség, s egyértelművé tenniük: a különféle valóságállítások között csak a test fizikai léte marad igazi. Csak a test igaz, csak a váladék hiteles. A Schechner-féle performansz a tapintás érzékelésével is dolgozik, hiszen a látás nem elég, mert manipulálható. A korai performanszok felismerése, hogy a tapintás bizonyossága, a szaglás igaza, a párolgó (talán vágyakozó) testek vegetációja marad a performerek és a nézők közösen megélt bizonyossága. Verejtékezem, tehát vagyok.

Függelék gyanánt

Schechner 1969-es performansa után a műfaj szokatlanul lassan találta meg saját intézményes kereteit, hiszen az illúziószínházi befogadói mechanizmus a valóság-állítás toposzai közül a 19. századi jól megcsinált dramatikus normákat vélte értelmezhetőnek. A performanszok legfőképp kiállítási szcénák képzőművészeti alkotásaiként írták meg történetüket (GOFFMAN 2004, 61), a színházi intézményrendszer, a rendszeres repertoár- és bemutatókényszer és igény a performatív realitás kereteit nem állíthatja fel. Mégis a performatív fordulat olyan színházi kommunikációs mozzanatokat domesztikált, mely a jelenidejűség brutalitását tudatosítja. Negyvenhat évvel a *Dionysos 69* után, Jan Fabre huszonnégy órás performanszt rendez kőszínházi térben, ahol huszonnégy órát töltünk együtt egy színház nézőterében korlátozott higiénias lehetőségek között, végül is hamar nagyon bűdösen, de közösen. Ebben az új, 2015-ös alkotásban, a *Mont Olympus* címűben, könnyű felismerni a kimondatlan hommage-t, az újrajátszást. Fabre a parazita aktust nem egyszerűen a test, de az idő érzékelésével cseréli le cselekvésre. Fabre egy kőszínház terében,⁴ frontális nézőtérben, az eseménytől távol ülő nézőknek csínál színházat, s az időben megképződő együttes tapasztalatot állítja valóságosnak.

Fabre huszonnégy órája végignézheterlen folyamatos kihívás, a valóság küzdelme, mert a néző harcol az alvás ellen, s egymás után dobja el sztereotip megértési sémáit, fogódzókat jelentő kulturális mintáit. Fabre színháza a realista fogalmazás valóságkonstrukcióival kísérletezik, s Sztanyiszlavszkijnek abból a komoly tételéből indul, mint a jelentős színházcsinálók Angelica Liddelltől Romeo Castellucciig, hogy a valóság a munka. A színész pedig dolgozik. 1904-ben Sztanyiszlavszkijnek a *Cseresznyés kert* bemutatóján a meleg nyár megérzéséhez elég volt a fűtést felcsavarni és igazi tücskök százait költöztetni a kulisszák mögé. 2015-ben Fabre kitépett nyelvek, véres szívek és májak, isteni áldozatok igazi vérével keveri a dolgozó színészek verejtékét, de Schechner valóságállítása után tisztábban látszik, hogy nem a realista színházi fogalmazás stílusnyelve változott, hanem a valóságról látott képünk más (SCHECHNER 2010, 895).

Jan Fabre performanszában az Eteoklész-részt felvezető szekvencia könnyed ugrókötelezésnek látszik, de láthatóan és halhatóan nehéz fémláncokkal ugrálnak kilencen. A fém ritmikus csapódása a földhöz a vezeklés, a közösségben lét és annyi minden minta kialakulására hagy időt, hogy a tizedik perc után már semmi nem marad. Nincs asszociálás, csak az izzadó és keményen dolgozó test látványa az otthagytott véres áldozati húscsacatokon. S akkor a 18. percnél, mikor a performerek már megütik magukat az el-elszabaduló nehéz láncsal, a nézők besegítenek, spontán, tapsolnak, ütemesen, hogy bírják még. A performerek is, és ők, a nézők is. S itt kezdődik a részt-vétel, a résztvevő megfigyelés, s ez az a nyelv,

⁴ Hangsúlyozzuk, hogy nem Bob Wilson 1974-es huszonnégy órás, az arab fennsíkon rendezett performanszát ismétli meg, hiszen ott a sivatag biztonságos kiterjedésében a térben való eltévedés tapasztalata állította valósággá az alkotást.

amellyel meg lehet szólítani a másikat: a megmutatott munka testi élményével. Fabre *Mont Olympus* alkotása a performatív fordulat utáni színházi korszak sokirányú eredményeinek összegzése. A performatív realitás a valóság megélése és alakítása (ezen a művészeti területen) a fizikai munka jelen idejével, a munkát végző test fizikai határainak, a vérnek, a verejtéknek, a vizeletnek a megnevezett, megmutatott és megmagyarázott jelenlétével. S ekként válik a performatív realitás elemezhető életmodellé, mert a „színházcsinálás (to perform) felfedezés, játék, kísérletezés az új viszonylatokkal. A színházcsinálás: határok átlépése. A színházcsinálás: életre szóló aktív tanulás. Minden könyvben meglátni a szkriptet, amivel játszhatunk, amit értelmezhetünk, átformálhatunk, újraalkothatunk. És a színházcsinálás: egyszerre lenni másvalakinek és önmagunknak. Együttérzés, reagálás, növekedés és változás” (SCHECHNER 2014, 9).

Bibliográfia

- AUSTIN, J. L. (1990), *Tetten ért szavak*, ford. PLÉH Csaba, Budapest, Akadémiai.
- BUTLER, Judith (2001), *Problémás nem*, ford. BERÁN Eszter, VÁNDOR Judit, Budapest, Balassi.
- CARLSON, Marvin (1996), *Performance. A Critical Introduction*, London, Routledge.
- DARIDA Veronika (2014), Bakkhánsnők a mánia és a melankólia színpadán. irodalmiszemle.bici.sk/lapszamok/2014/2014-marcius/1976-darida-veronika-bakkhansnk-a-mania-es-a-melankolia-szinpadan-tanulmany. Letöltés ideje: 2016. augusztus 14.
- FISCHER-LICHTE, Erika (1999), A színház mint kulturális modell, *Theatron*, 1999/3.
- GOFFMAN, Erving (2004), Performances: Belief in the Part One Is Playing, in Henry BIAL (ed.), *The Performances Studies Reader*, New York–London, Routledge, 59–63.
- JÁKFAI Magdolna (2006), A színész teste női test, in Uő, *Avantgárd – színház – politika*, Budapest, Balassi, 86–96.
- KÉKESI KUN Árpád (2007), *A rendezés színháza*, Budapest, Osiris.
- PAVIS, Patrice (1989), Dancing with Faust: A Semiotician's Reflections on Barba's Intercultural Mise en Scene, *TDR*, (33) 1989/3, 37–57.
- RANCIÈRE, Jacques (2011), *A felszabadult néző*, Budapest, Műcsarnok.
- SCHECHNER, Richard (1969), http://hidvl.nyu.edu/video/000031372_enhanced.html Letöltés ideje: 2016. augusztus 14.
- SCHECHNER, Richard (1970), *The Performance Group*, New York, The Wooster Group.
- SCHECHNER, Richard (2006), *Performance Studies. An introduction*, New York–London, Routledge.
- SCHECHNER, Richard (2010), The Conservative Avant-Garde. *New Literary History*, 2010/4, automne, 895–913.
- SCHECHNER, Richard (2014), Can we be the (New) Third World?, in *The Performed Imaginaries*, New York–London, Routledge.
- WOLFORD, Lisa (1996), *Grotowski's Objective Drama*, Mississippi, University of Mississippi Press.

MÜLLNER ANDRÁS–PÓCSIK ANDREA

Fedőemlékek

Romák vizuális emlékezete a Kádár-kori Magyarországból¹*Bevezetés és kulturális elemzés: Metszéspontok I–III.*

A jelen tanulmány középpontjában egy filmemlékezeti esemény, illetve annak performatív aspektusai állnak. A *Kitágított terek* című előadást a Romakép Műhely tagjai szervezték 2013 decemberében, a Roma Parlamentben, amely a roma kulturális és közösségi élet kultikus színhelye.² Az esemény a Független Színház és a Romakép Műhely együttműködésében valósult meg, amennyiben a darab rögtönzött és kötött elemeit az előbbi állította össze, a darab keretén belül vetített filmrészleteket pedig az utóbbi képviselőjében Pócsik Andrea. Előljáróban talán nem haszontalan megjegyezni, hogy a Romakép Műhely kritikai képelemzésekkel igyekszik hozzájárulni a romák méltó és demokratikus módon történő reprezentációjához, így a szóban forgó filmemlékezeti esemény is tekinthető a művészek és egyetemi szakemberek, oktatók és hallgatók által közösen végzett kutatás részének. Úgy gondoljuk, hogy a magyar filmtörténetben, illetve az azt tárgyaló szakirodalomban nem eléggé hangsúlyosan képviselt a kritikai kultúrakutatáson és posztkoloniális elméleteken alapuló megközelítés, legalábbis, ami az alárendelt (subaltern) csoportok, köztük a romák megjelenítését illeti. Néhány kivételtől eltekintve nem igazán tárgyalják a filmek emlékezetpolitikai jelentőségét, képviselői funkcióikat, kisebbségpolitikai vonatkozásait. Csak két példát említve itt, a Balázs Béla Stúdió fennállásának 50. évfordulója, vagy a MaNDA filmtörténeti DVD-sorozata nem foglalkozik emlékezetpolitikával, kulturális emlékezet és filmek viszonyával. Ez nyilvánvalóan igen csak negatív hatást gyakorol például a romák kollektív emlékezetére. A *Kitágított terek* című darab elsősorban ezt a hiányt próbálta az együttlét rövid idejéig pótolni, mégpedig a filmválogatás és az annak egyes elemeit aktualizáló színházi játék révén.

¹ A tanulmány előadásként 2014 novemberében hangzott el az ELTE-n rendezett *Screen Memories. Depictions of State Socialism and Screen Media* című konferencián.

² A Romakép Műhelyről itt lehet részletes információkat olvasni: www.romakepmuhely.hu. A program 2011-ben indult Pócsik Andrea vezetésével, 2012-ben pedig Müllner András is csatlakozott. A Romakép Műhely egyszerre egyetemi kurzus és nyitott filmprogram, melyet az oktatók és a hallgatók közösen szerveznek. Az első évben a CEU Curriculum Resource Centre kurzusfejlesztő támogatásával valósult meg, majd a PATTERNS Lectures (Erste Stiftung – World University of Austria) nevű program támogatását élvezte. A három eseményből álló *Metszéspontok* ezen a programon belül jött létre 2013 végén, 2014 elején, a Tranzit.hu-val való együttműködés keretében.

Ezt a kettőt így együtt lehet olyan, a színház irányába kitágított mozinak hívni, mely performatívumai révén segíthet a hagyományos filmtörténeti elemzésekben rejtve maradó, ám nagyon is létező hatalmi viszonyokat megmutatni és felforgatni.

Az előadás

A jelen elemzés tárgyául szolgáló színházi esemény a *Metszéspontok* sorozat első része volt, és a következő címet viselte: *Kitágított terek – fél évszázad cigánykodás és parasztkodás*.³ Ahogy arra fentebb már utaltunk, az elmúlt ötven évben készített filmek részletei mintegy beágyazódtak a darabba, és mivel ez utóbbi szereplői a alakjai voltak, ezért a filmrészletek a köztük folyó diskurzus révén aktualizálódtak. A filmrészletek olyan filmekből származtak, melyek a hatvanas-hetvenes években készültek, és bennük hol többé, hol kevésbé hangsúlyosan a magyarországi romák élete, kultúrája, lehetőségei tematizálódtak.⁴ A korszakfelidéző filmválogatás egyrészt részletes képét adta a hatalom és a roma kisebbség viszonyának, másrészt ezt a viszonyt a mára engedte vonatkoztatni, és életre keltette a közösségi színház színészeinek munkája révén, akik a jelen problémáit tükröztették bennük. A tisztán történeti-rekonstrukciós auraimitáció helyett a résztvevők sokkal inkább egy különös „sem itt, sem ott” élményt tapasztaltak meg időben és térben is. A beágyazás folyamata során, amit Jacques Derrida fogalmával *invasziónak* is nevezhetnénk (a fogalom a merev elhatárolások helyett a nyitott be- és átjárásokat, egymásba ágyazódásokat jelenti), a filmek oly módon és olyan fikciós keretben aktualizálódtak, mintha ma forgatták volna őket. Az aktualizáció révén témákat szolgáltatottak a négy allegorikus figura beszélgetéseihöz, és ezek a témák egyfajta *loop*ként, hurokként teremtettek kapcsolatot a jelen és a múlt között. A négy figura, a vállalkozó, a kormány képviselője, az emberi jogi aktivista és a művésztanár ezen a hurkon járt-kelt,

³ *Kitágított terek – fél évszázad cigánykodás és parasztkodás*. Kurátor: Pócsik Andrea. Az előadás alkotói: Balogh Rodrigó, Illés Márton és Szegedi Tamás (Független Színház). Az előadásról felvétel készült Kodolányi Sebestyén dokumentumfilmjéhez. Műfaj: kiterjesztett mozi. Előadók: a Független Színház színészei és a közönség. Hely: Roma Parlament. Időpont: 2013. december 13. A darab struktúrája: filmrészletek és jelenetek váltogatják egymást. A programot lásd <https://www.facebook.com/events/451013358336394/> Letöltés ideje: 2017. január 16. A *Metszéspontok* sorozat további két része a roma kulturális önrendelkezés és emancipáció történetét tanúk segítségével fellelevenítő *Stratégiák 1957–2014* (Tranzit.hu, 2014. január 10.) és a *{roma} szerződés az etnikai bovaratozás eladásáról* című kiállítás és akció (2014. január 10. – február 27. Sostar Csoport–Tranzit.hu).

⁴ Sára Sándor *Cigányok* című filmje csak annyiban képezett kivételt, hogy a többitől eltérően ezt teljes egészében levetítettük. A másik kivétel a *Tollfőztás* (2012) volt, amely viszont készítésének idejét tekintve tér el a többi filmtől (2012). A filmek a vetítés sorrendjében: *Cigányok* – dokumentumfilm, 1962 (R.: Sára Sándor), *Vannak változások* – dokumentumfilm, 1979 (R.: Gulyás Gyula, Gulyás János), *Cséplő Gyuri* – játékfilm, 1978 (R.: Schiffer Pál), *A válogatás* – dokumentumfilm, 1970 (R.: Gazdag Gyula), *Rongyos herceg* – dokumentumfilm, 1975 (R.: Dárday István), *Tollfőztás* – játékfilm, 2012 (R.: Balogh Rodrigó, Illés Márton).

egyszerre jelenbeliként és anakronisztikusként – és itt hangsúlyosan utalunk az *ana-kronizmus* etimológiájára, és mindarra az elméleti irodalomra, amely a kísértetességtől az ahistorikusságig sokféle előképpel és metaforával szolgál a jelen kérdés megvilágításához.

A Független Színház allegorikus játéka felidézte a moralitásjáték műfaját, amely azáltal, hogy a filmek narratív tereit és a filmszínház társadalmi-kulturális terét kitágította, például akként is, hogy a nézőket kérdő- és jelenléti ívekkel környékezte meg, erőteljesen alakította a befogadás folyamatát.⁵ A közönség végül is tesztelődött azon problémák vonatkozásában, melyek ma változatlanul fennállnak, az úgynevezett „cigánykérdés” performatívuma révén. A Független Színház e darabja autentikus módon illeszkedik a többi, más témájú, de hasonló irányú performanszuk sorába, hiszen mint azok, ez is lényegi módon politikus színház.⁶

Politikus színház

Ahhoz, hogy megértsük a politikus jelzőt, első körben különbséget kell tennünk kétféle színháztypus között, még akkor is, ha a szembeállítás később és közelebből nézve nem teljesen áll meg. Ennek megfelelően beszélhetünk egyrészt olyan színházakról, amelyek etnikai vagy nemzeti vagy kisebbségi alapon működnek, másrészt olyanokról, amelyek politikus természetűek a színpadra vitt kisebbségi témák révén. Az 1931-ben alapított moszkvai Romen Színház az előbbi kategóriába tartozik,⁷ míg a Phralipe, melyet Rahim Burhan hívott életre a macedóniai Skopjében 1970-ben, az utóbbiba. A Romen többségében roma identitással rendelkező színészei az orosz *nem romák* által látogatott programokat visznek színpadra, előadva és továbbhagyományozva azt a romantikus cigányképet, amelyet a többségiek képzeltek és találtak fel, Puskin nyomán.⁸ Az irodalomban létező „literalizált cigánnyal” osztozik számtalan karakterjegyben a színházban megalkotott

⁵ A helyzetek, amelyekben a nézőnek önmagát fel kellett találnia, korántsem voltak egyértelműek, könnyen megoldhatók, egyszerűek. Például a szünetben (ami valójában a nézők számára nem hozott kikapcsolódást) Boros Tamás az alakulóban lévő Cigány Párt gyűlésének nyilvánította a rendezvényt, és aláírásokat gyűjtött egy jelenléti íven.

⁶ Politikus és politikai színház megkülönböztetéséről lásd Kiss Gabriella, „A kiskiklás tapasztalata”. Gondolatok a politikus színházról és a színház politikusságáról, *Alföld*, 2007/2, 60–78. <http://epa.oszk.hu/00000/00002/00102/kiss.html> Letöltés ideje: 2017. január 16.

⁷ Romen, más néven Moszkvai Musical és Drámai Cigány Színház, lásd <http://www.teatr-romen.ru/> Letöltés ideje: 2017. január 16.

⁸ Erről lásd Alaina LEMON, *Between Two Fires. Gypsy Performance and Romani Memory from Pushkin to Postsocialism*, Durham–London, Duke UP, 2000. Magyarul: Alaina LEMON, *Forró Vér és Fekete Gyöngy: a cigány eredetiség paradoxona a szocializmus idején és azután*, ford. VÖRÖS Miklós, *Replika*, 1996. december, 23–24. sz., 243–260. <http://www.c3.hu/scripta/scripta0/replika/2324/18lemon.htm> Letöltés ideje: 2017. január 16.

„teatralizált cigány”.⁹ A színház programja musicaleket és cigány táncokkal és dalokkal tűzdelt előadásokat tartalmaz, és valóban csak a többségek látogatják. A másik oldalon látjuk a Phralipe-típusú színházakat, melyek sokkal inkább politikusak, semmint egzotizálók.¹⁰ A Független Színház *Kitágított terek* című darabja a Phralipéhez hasonlóan nyilvánvalóvá teszi politikai vonatkozásait, és hangsúlyozza, hogy a romákkal kapcsolatos filmes emlékezet *mindig politikailag terhelt fedőemlék* is egyben.¹¹ Ez utóbbi terminus magyarázatára még visszatérünk, de előtte tisztázni kell, hogy az egzotizáló versus politikai ellentétében „dramatizált” és polarizált romakép viszonylagos, és kontextustól függően változik. Egyrésről legitim megközelítés lehet bizonyos színházak összehasonlításakor az a szempont, hogy mennyire egzotizálják (a többségek által elképzelt) roma kultúrát, avagy mennyire vonódnak be a romák társadalmi helyzetéről szóló aktuális politikai vitákba. Másrésről meg kell próbálnunk elkerülni a populáris kultúra ideologikusan hierarchizáló szembeállítását az autentikusnak vélt és politikai tanítást hordozó színházzal, és ezzel együtt azt is, hogy esszencializáljuk egyes színházak tevékenységét. Ez leginkább akkor sikerülhet, ha aktuális előadásuk kontextusában vizsgáljuk ezeket a színházakat. Például a Romano Teatro melodramái és Andrew Lloyd Webber-ien musicalszerű előadása 2014-ben, a Porrajimos 70. évfordulóján a budapesti Nehru parton határozott politikai töltéssel bírt a kontextusában, ahol is a hivatalos kormányzervek mindent elkövetnek, hogy átírják a társadalmi emlékezetet a zsidó és cigány népiertással kapcsolatban, és felkínálják az áldozatisággal való azonosulást a nem zsidó és nem cigány többség számára, azzal a nyilvánvaló céllal,

⁹ A literalizált cigányról lásd Katie TRUMPENER, Time of the Gypsies. People Without History in the Narratives of the West, *Critical Inquiry*, 18. (Summer) 1992. http://www.colorado.edu/geography/leyk/ant_4020/readings/Trumpener_K_1992.pdf. Letöltés ideje: 2017. január 16. Magyarul: Katie TRUMPENER, A cigányok ideje: egy „történelem nélküli nép” a Nyugat narratíváiban, ford. ÖRLÖSY Dorottya, *Replika*, 1996. december, 23–24. sz., 219–242 (részletek). <http://www.c3.hu/scripta/scripta0/replika/2324/17trump.htm> Letöltés ideje: 2017. január 16., valamint BECK Zoltán, *A romológia írása. Egy elbeszélhető romológia felé* (doktori értekezés), Pécs, PTE BTK, Irodalomtudományi Doktori Iskola, 2009. <http://pea.lib.pte.hu/bitstream/handle/pea/14738/beck-zoltan-tesis-hun-2009.pdf?sequence=2&isAllowed=y> Letöltés ideje: 2017. január 16. – A Katona József Színháznak a közelmúltban nagy vitát kiváltott *Cigányok* című darabja (Tersánszky Józsi Jenő eredeti vígjátékát Grecsó Krisztián dolgozta át) lehet egy példa a teatralizált cigányképre, és annak szándékolt, bár kétséges kimenetelű dekonstrukciójára.

¹⁰ „Az 1948-ban alapított Phralipe Roma Színház (magyarul »Testvériség«) nemzetközi elismertségnek örvend. (Barany, 1995: 522). 1990-ben arra kényszerült, hogy skopjei épületét elhagyja, és a németországi Mülheimbe távozzon (Poulton, 1995: 192), ahol Roberto Chiullival, a Ruhr Színház művészeti vezetőjével folytatta a munkát (Demirovski, 1999).” Roma of Macedonia (Minorities of Southeast Europe), Center for Documentation and Information on Minorities in Europe – Southeast Europe (CEDIME-SE), 12.

¹¹ A Független Színházról lásd <http://fuggetlenszinhaz.blogspot.hu/p/eloadasok.html> Letöltés ideje: 2017. január 16.

hogy megszabadítsák a történelemmel való szembenézés terhétől, és egyben tagadják a magyar állam szerepét a szélsőjobbaldali diktatúrában.¹²

Hurok

A kiterjesztett tér a Roma Parlament tere volt, amelyet a szervezők ideális helyszínnek tartottak egy vizuális emlékezettel kapcsolatos játék megrendezésére, több szempontból is. A téri környezet, annak politikai vonatkozása és művészi (színház- és múzeumszerű) miliője, tehát reprezentatív volta alapvetően meghatározza a darab jelentését, felerősít bizonyos hangsúlyokat a magyarországi roma képviseletet illetően. A Roma Parlament mint egykori aktív politikai tér, meghatározó szerepet játszott a magyarországi roma emancipáció elmúlt negyven évében, még akkor is, ha nem tudta megőrizni jelentőségét, leginkább a rendszerváltás után uralomra kerülő pártok „oszd meg és uralkodj” kisebbségi politikája miatt. A reprezentatív sokrétegűséghez a falon függő képgyűjtemény képzőművészeti aspektusból járul hozzá, és egészíti ki az esztétika képviseleti oldaláról a politikai aspektust. A vetített filmek performativitásában rejlő lehetőségek teátrális értelemben kiaknázzhatóvá váltak, az idő és a tér együtt kerültek játékba, a képzőművészeti, politikai és filmes hagyományok egymásnak feleltek. A Roma Parlament kísértetjárta tere tehát ideális választásnak bizonyult a *Kitágított terek* számára, melynek valós és filmes alakjai a színhely materializálódott szellemeiként keltek életre. Az előbb említett reprezentatív sokrétegűség tehát legalább háromszintű: a filmválogatás beágyazódik a színházi darabba, a darab pedig a múzeumi térbe, mely utóbbi pedig mintegy asszociatív módon hurkolódik vissza a filmek síkjába, könnyen belátható módon. A Roma Parlament osztozott és osztozik azoknak a kulturális intézményeknek és vállalkozásoknak a sorsában, mintegy tükröződik azokban, melyek a filmekben megjelennek. A kisebbségi kultúrának ezek a vállalkozásai és kísérletei, mint a roma kulturális örökség,¹³ az oktatás,¹⁴ a roma civil intézmények,¹⁵ kulturális nevelés és színházi aktivitás¹⁶ stb. mind elhasználódtak, megosztódtak és leromboltattak a rendszerváltás előtti és utáni magyar politika által. Ily módon a kiterjesztett mozi fogalma mély és szerves, és tegyük hozzá, trükkös jelentéssel bír, amennyiben kijelenthetjük, hogy ami itt történt, az egy térben és időben teátrálisan felnagyított (jelenbe nyúló és az aktuális

¹² A Romano Teatro miskolci illetőségű roma nemzetiségi színház, lásd <http://miskolc.hu/romano-teatro-kulturalis-egyesulet> Letöltés ideje: 2017. január 16. Kiss Gabriella fent hivatkozott tanulmánya alapján a Romano Teatro itt felidézett előadása politikainak feltétlenül minősíthető, politikusknak annál kevésbé, tekintettel konvencionális és melodramai megoldásaira.

¹³ A *Cigányok*ban a nyelv, a rítusok és a hagyomány szerepe.

¹⁴ *Cigányok, Vannak változások.*

¹⁵ *Cséplő Gyuri.*

¹⁶ *Rongyos hercegnő.*

térbe kitágított) mozi és egy térben és időben moziszzerűen felnagyított (múltba nyúló és filmi tereket átölelő) színház volt. Sőt, azt is mondhatjuk, hogy itt nem a klasszikus felnagyításban van részünk, inkább a felnagyítás és kicsinyítés ambivalens mozgásában, expanzióban és beszűkülésben, permanens tér- és időhurkolásban. Erre példa tehát a Roma Parlament, amely mint kulturális intézmény és mint a teátrális felnagyított mozinak átfogó keretül szolgáló tér asszociatív módon benne foglaltatik a vetítésekben. Ez a mozgás a Möbius-szalaggal allegorizálható, mely segít megérteni, hogy szegregációról, kirekesztésről, kulturális és társadalmi diszkriminációról szóló filmek miként funkcionálnak akként, mintha kortársaink volnának, és miként hozzák játékba a jelen körülményeket a múltbeliekben engedve tükröződni azokat, mintha egy lenne közülük. Az adaptációs folyamat kiszakítja a vetített filmeket lineáris és historikus kontextusukból, és beilleszti őket a jelenbe, és ezzel egy időben és szimmetrikusan a jelen politikai allegóriáiként alkotja meg őket. Ez az allegóriák valódi természete: anakronisztikusak, köztes léttel bírók, liminális helyzetűek. Nem szükséges magyarázni, hogy ez a folyamat párhuzamos a roma alárendeltek köztes és liminális helyzetével a posztkoloniális Magyarországon.

Ellenképállítás

A *Kitágított terek* tehát a maga sokrétegűségében és hurokjellegében nemcsak térben és időben kitágított moziként szemlélhető, de olyan kitágított moziként is, amely egyben ellenképállítás is (Faye Ginsburg szavával élve *shooting back*), már abban az értelemben, ahogy ez a fogalom és az általa jelölt ki-, pontosabban visszasaajátítás polgárjogot nyert a kortárs médiaantropológiában. A fogalom arra utal, hogy miképpen próbálják meg az őslakos és/vagy alárendelt népek visszaszerezni a saját képük megformálásához való jogot. Ebben az értelemben a fogalom a korai kritikai kultúrakutatásból is származtatható, megtaláljuk például Stuart Hallnál, aki így különböztette meg a kulturális politika kritikai munkájának két fokozatát: „Először maguknak a fekete művészeknek és kulturális munkásoknak az ábrázolás jogához való *hozzáférése*. Másodszor a feketéket bemutató, marginalizáltságot előidéző, sztereotipikus jellegű és fetisiztikus természetű képekkel való versenyre kelés »pozitív« fekete képek szembeállításával. Ezek a stratégiák lényegi módon annak megváltoztatását célozták, amit én a »reprezentáció viszonyainak« neveznék.”¹⁷ A Független Színház által ábrázolt darab parodisztikus jellege az alárendelthez köthető, az ő szólamaként azonosítható, és a paródián keresztül az alárendelt a többségiek által a romákról megalkotott képek újrafelhasználására jelentette be igényét. A visszasaajátító újrafelhasználás és újrajátszás egy politikai kabaré, egy „moralitáskabaré” keretei között zajlott, a kortárs roma–magyar agora, a politikai és kulturális közélet allegorikus figuráival a színpadon.

¹⁷ Stuart HALL, New Ethnicities, in D. MORLEY–K.-H. CHEN (eds.), *Stuart Hall. Critical Dialogues in Cultural Studies*, London–New York, Routledge, 1996, 442.

Fedőemlék

A *Screen Memories* című konferencián, ahol a jelen tanulmány előadás-változata elhangzott, nem tematizálódott, hogy a konferencia címébe emelt kifejezésnek létezik pszichoanalitikus kontextusa. Ez amúgy nem egészen érthető, hiszen a „Vásznon élő emlékezet”-ként fordítható cím és a hozzá társított alcím („Az államszocializmus és 1989 ábrázolásai a vizuális médiában”) is hangsúlyozta a konferenciának azt az ambícióját, hogy a filmet az emlékezet és film kapcsolatának szemszögéből tárgyalja. Az előadók mégis inkább a társadalmi emlékezet felől közelítették a közös témát, és nem az egyéni emlékezet felől. Amennyiben viszont elfogadjuk azt, hogy a trauma és a reprezentáció viszonya antagonisztikus, ugyanakkor ez az antagonizmus meghatározó mind az individuum, mind pedig a közösség identitására nézve, akkor akár produktívnak is tekinthetjük a metaforák forgalmát és közvetítő szerepét az egyéni és társadalmi elemzések között. Jelen esetben is erre teszünk ajánlatot.

Ha a fentiekben kifejtett hurokstruktúra szerepét nézzük az adaptációs folyamatban, akkor azt látjuk, hogy mindez nem esik távol a *screen memory* kifejezés pszichoanalitikus értelmétől. Az eredeti freudi kifejezés a *Deckerinnerung*, ennek angol fordítása a *screen memory*, magyarul *fedőemlék*. A fogalom freudi értelmében azt az emléket jelöli, amely nem magát a traumát rögzíti, hiszen arra képtelen, hanem helyettesíti a trauma képét egy ahhoz közeli, azzal metonimikus kapcsolatban lévő, mégis semleges képpel, tárggyal vagy eseménnyel. A véleményünk az, hogy a reprezentációkra általában, és különösen a traumát érinteni próbáló reprezentációkra érvényesnek tekinthető a fedőemlék-metafora, annak legalábbis megreformált értelmében. A féltisszerű és ismétlődő képek helyettesítenek, és Freud számára, aki természettudósnak tartotta magát, alapvető fontossággal bírt a helyettesített, vagyis a trauma reprezentációtól (nyelvtől) független valóságossága. Anélkül, hogy ebbe a kérdésbe itt alaposabban elmélyednénk, lényegi kritika fogalmazható meg a reprezentáción kívüli, esszenciális létmódban elképzelt traumával kapcsolatban. Annak a bizonyos traumának a léte, amely helyett a fedőemlékek állnak, nem választható le és el a képek működésétől. A fedőemlék az emberi tudat ambivalens része, mivel soha nem tudható biztosan, hogy a pszichikus trauma, amelyet az emlékező vetített képei segítségével eltakar, vajon a múltja része-e, avagy a jelenéé. Az elválasztásnak, elhatárolásnak ez a nehézsége véleményünk szerint elmondható a „belső” és „külső” filmek vonatkozásában is (a kettő közti határ bizonytalan, mióta a tudattalan technikai és mediatisztált természetéről, nyelvi és filmes strukturáltságáról szólnak elméletek).

A (belső vagy külső) filmes fedőemlékek változatlan újraismtélése nem könnyít a traumával való kapcsolaton, hiszen újratraumatizál. Ez esetben a mozgókép tulajdonképpen mozgás nélkül forog, és erre a pörgésre csak a megszakítás tud jótékony hatást gyakorolni, ha megtörténik. A *Kitágított terek* értelmezésünkben egy megszakítás, pontosabban megszakítások sorozata, melyet valódi politikai erő hajt, és eredményét tekintve egyfajta társadalmisított pszichoanalízis, vagyis mozgóképes szo-

cioanalízis, még pontosabban mozgóképes szocioanalízis teatralizált formában.¹⁸ Arra is rámutatnak egyben ezek a megszakítások, hogy sosem egyszerűen arról van szó, hogy „leemelődik a fedő”, és „a fedő alatt” ott a valódi emlék (lásd a fent írottakat a trauma és a fedőemlék viszonyáról). A fedőemlék ebben az értelemben nem passzív burok, dísz vagy külső héj a mag körül, hanem performatív energiával rendelkező esemény; rossz esetben kataton újrajátszás, jó esetben törés, megakasztás, kisajátítás és megfordítás (*shooting back*). A vetített filmek fedőemlék volta, az tehát, hogy közvetítenek valamit, de amit közvetítenek, az traumatikus jellegében nem a múlt része, mert nem független a jelentőtől, tehát a filmek fedőemlék volta a *Kitágított terek* kontextusában válik nyilvánvalóvá. A filmek fedőemlék természetét tudatos-sá, tudatosíthatóvá a performatív megszakítások tették.

Liminalitás

A vetítés körülményei (hely, filmek, színház) és az értelmezési keretek (kurátori koncepció, játék, közönség) oda-vissza kapcsolatban vannak egymással, és egyként fontos elemei az eseménynek. Az esemény elemei együttesen teszik világossá számunkra, hogy a hegemónikus rendszerek többé-kevésbé sikeresen képesek elrejtetni az elnyomó hatalmi viszonyokat, eltorzítani és megakadályozni a magyar romák emancipációs kísérleteit. Az utolsó film kivételével (amely a Független Színház kortársnak számító produkciója) a filmek, melyeket a Balázs Béla Stúdióban készítettek, egyként a Kádár-kornak azt a szándékát tükrözik, amellyel igyekeztek formálni a közízlést és a kultúrát, ugyanakkor feltárják, hogy bizonyos intézmények és individuumok miként tesznek kísérletet arra, hogy befolyásolják a reprezentáció hivatalos politikájából fakadó szabályok rendszerét. A Független Színház színészeinek előadása a romakép-elemzés regisztereit két módon változtatta meg. A többé-kevésbé ismert filmrészletek feldolgozását a politikus színház radikális formájára alapozták, azzal a céllal, hogy erős közönségaktivitást gerjesszenek, a filmnézés reflexív természetét erősítsék. Továbbá, a színház mód-szerének következményeként, a jelenbe helyezett színek lehetővé tették az

¹⁸ Erdély Miklósnak volt a *Verzió* című filmjével kapcsolatban ilyen ambíciója, ahogy azt a film köré szőtt diskurzus pszichoanalitikus áthallásai bizonyítják. Erdély Tiszaeszlárról mint kibeszéletlen taburól beszél. Majd ezekkel a mondatokkal folytatja: „Egy tisztázatlan réteget akartam felszínre hozni és megbolygatni.” „[E]zeknek a fekete szakállas embereknek és a szűzi fehérségnek az archetipikus képét *valahogy ki akartam vetíteni*, hogy ne nyomja a lelket meg a szívet.” (Kiemelés tőlem – M. A.) Párhuzamot von a szabályozás előtti Tisza és a magyar (vagy kelet-európai) néplélek között, ennek megfelelően a Tisza-szabályozás a felettes én szabályozó szerepének felel meg. Lásd Krónika. Erdély Miklós és Antal István beszélgetése a *Verzió*ról, in ERDÉLY Miklós, *A filmről. Filmelméleti írások, forgatókönyvek, filmtervek, kritikák*, összeállította PETERNÁK Miklós, Budapest, Balassi–BAE Tartóshullám–Intermédia, 1995 (Válogatott írások, II), 246–251. <http://www.artpool.hu/Erdely/Verzio.html> Letöltés ideje: 2017. január 16.

„élményközeli” tudás létrejöttét (a kifejezést Clifford Geertz használja Heinz Kohut nyomán). A kisebbségi lét útvesztői, az elkerülhetetlen vagy önként vállalt kiszolgáltatottság a magyar hatalmi politikának, valamint a karakterek, amelyek ezeket megjelenítették, különleges nézőpontokból voltak megvilágítva.¹⁹ A demagóg politikai rendszerek által támogatott reprezentációk szubverzív ideológiakritikai leleplezésében a dramaturgia és az idő- és térviszonyok egyenlően fontos szerepet játszottak.

Végül utalni szeretnénk a performansznak arra a fontos jelenetére, amikor Schiffer Pál *Cséplő Gyuri* című fikciós dokumentarista filmjének híres jelenete ment a Roma Parlament előcsarnokában, egyfajta „küszöbhelyzetben”. A filmrészletet a legendás Rákospalotai Cigány Klubban vették fel, ahol Gyuri találkozik az akkor alakuló és majdan több részletben kibontakozó roma emancipációs mozgalom kulcsfiguráival, értelmiségével, civil aktivistáival. A múlt-, jelen- és jövőbeli roma és nem roma közösségi és kulturális élet aktivistáinak²⁰ jelenlétében zajló vetítés-performansz ritualitásában különleges esemény volt, a liminalitás tudatosan előidézett példája.²¹ A liminalitás fogalma a szimbolikus antropológiából származik (Victor Turnertől átvéve), és a színházelmélet és -gyakorlat kritikai elgondolásai révén nyert teret mint a határátlépés speciális eszköze a politikus színházban. A Független Színház által alkalmazott, a közönség válaszaire és bevonódására alapozott posztdramatikus formák potenciálisan előidézték az átmeneti (liminális) állapotot, ezzel párhuzamosan pedig egy releváns és érvényes változatát annak, amit Bódy Gábor „a fikció és dokumentum arányainak” nevezett.

¹⁹ Az eseményről lásd KERÉNYI Máté, *Parasztkivakítás, cigányvakítás*. http://tranzitblog.hu/parasztkivakitas_ciganyvakitas/ Letöltés ideje: 2017. január 16. Kerényi a Romakép Műhely egyik alapító tagja, és kritikájának szójátékban gazdag címe egyszerre hatásos politikailag és poétikailag. Az esemény címe (*Kitágított terek – fél évszázad cigánykodás és parasztkodás*) szintén gazdag performatív szójátékokban. Mint az jól tudott, a címben szereplő mindkét kulcsszónak, tehát a „cigánynak” és a „paraszt-nak” is van etnikai és egyben sértő jelentése (bár ezek nem szimmetrikusak, és nincsenek fedésben egymással), és az utóbbi funkciójukban performatívumoknak tekinthetők. Hosszan lehet sorolni a *cigány* szó negatív jelentéseit, amelyeket hordoz (nem csak a magyarban, lásd például a spanyol *Gitano* vagy az angol *Gypsy* szavak szótári jelentéseit). A *paraszt* szó sértő jelentése (műveletlen, bárdolatlan viselkedésű) nem tapad etnikai jelentéséhez, mely utóbbi viszont van neki, amikor jellemzően cigány beszélők különböztetik meg magukat a nem cigányoktól, és értékvonatkozás nélkül beszélnek parasztokról, akik nem cigányok.

²⁰ Kállai András, Raatzsch André, Choli Daróczi József, Zsigó Jenő, Balogh Rodrigó, Boros Tamás, Szegedi Tamás, Illés Márton, Müllner András, Gulyás Gyula, Kodolányi Sebestyén, Pócsik Andrea és mások.

²¹ Tudatosnak és szándékoltak több szempontból nevezhető, hiszen egyszerre volt Pócsik Andrea kurátori koncepciójának része, ugyanakkor a rendező, Balogh Rodrigó tökéletes színpadra állításában zajlott.

KISS GABRIELLA

(Színház)tudománytörténeti közhelyek egy kulcsfiguráról
A performativitás fischer-lichtei fogalmáról

A 2007/2008-as tanév tavaszi félévében a berlini Freie Universität *The Beauty of Theory* címmel hirdetett előadás-sorozatot a teoretizálás esztétikájáról és affektív ökonómiájáról (vö. KÜPPER–RAUTZENBERG–SCHAUB–STRÄTLING 2013). A meghívott előadóknak elsősorban arra a Karl Popper-i tézisre kellett reflektálniuk, mely szerint a világ racionalizálására, felfedezésére és megfékezésére irányuló tevékenység eredménye (az elmélet) hol páncéllá, hol a tudomány szürke egerévé válik, és az elméletalkotóknak mindig tudniuk kell, mi a céljuk: rendet vinni a káoszba vagy (ha mégoly hiányosan is, de) lehetővé tenni a megértést.¹ A német színházstudomány doyenje, az önmagát elméletorientált projektjei és doktoranduszai felől definiáló berlini tanszék egykori vezetője, Erika Fischer-Lichte *Az elméletalkotás eklekticizmusa* címmel tartott előadást. Christoph Marthaler *Három nővér*-rendezésének egyik részlete kapcsán mutatta be, hogy az elemzőben felmerülő kérdések megválaszolása során és érdekében hogyan és miért érdemes olyan koncepciókat ötvözni, amelyek teljesen eltérő elméleti tradíciókhoz/iskolákhoz köthetők. Ugyanis – egy 2011-es interjút idézve – „alapvető módszertani hibának tart[ja], amikor a tapasztalat tárgyát igazítják a teóriához, hiszen éppen ellenkezőleg kell cselekedni. [...] az individuális tapasztalat leírása során automatikusan a diskurzusok módosítására, kombinációira kényszerülünk. S [ez a] tudatos és reflektált tevékenység, [...] akkor és azért produktív, ha le tudunk mondani a meglévő elméletek feltételezett autoritásáról” (CZIRÁK–KISS 2011, 37–39).

Vagyis Erika Fischer-Lichte nem nagyképűségből, hanem saját problémaorientált eklekticizmusának és az elméletalkotás heurisztikai definíciójának tudatában mosolyogna azon, ha ezt az alkalmat arra használnám fel, hogy összefoglaljam azt, amit mindenki elolvashat, illetve kritikával illessem az alaplív ért kritikákat. Azokat, amelyek *A színház szemiotikája* megjelenésekor ortodox strukturalizmussal vádolták meg, *A performativitás esztétikájának* hetedik fejezete kapcsán azt állították, hogy tönkretette tudományos hírnevét, *A dráma történetét* pedig csak *Az európai dráma és színház története* címmel voltak hajlandók megjelentetni.

¹ <http://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/v/interart/veranstaltungen/oeffentlich/rvl/beauty/index.html> Letöltés ideje: 2016. május 13.

Hiszen ő saját maga jól tudja, hogy nem a tanulatlanság vagy figyelmetlenség jele, ha nem veszik komolyan színház-szemiotikája és az amerikai pragmatizmus, a foucault-i diskurzusanalízis, illetve a hermeneutikai kör és az előfeltevés gadameri fogalma közötti kapcsolatot; ha átsiklanak afölött, hogy a világ varázslatosságáról mondtak Max Weber közismert tézisére reflektálnak; vagy ha nem veszik komolyan drámatörténetének alcímét, mely a papírszagú szövegek olvasásának rendjébe illeszti a testszagú előadásokból normaként kiépülő színházi kultúrát (vö. KISS 2001, 27–101). Hanem annak a jele, hogy ezek a recenziók és doktori dolgozatok képtelenek az elméletalkotás sajátjává tenni Julia Kristeva állítását, aki már 1973-ban amellett érvelt, hogy egyetlen fölöttesnek tekintett „metanyelv [...] sem tehet többet, mint hogy posztulálja [az elemzés tárgyának] heterogenitását, s mihelyt beszélni kezd róla, homogenizálja a jelenséget, összekapcsolja egy rendszerrel, s kicsúszik a dolog a markából” (KRISTEVA 1997, 261).

Erre a bevezetésre azért szükség, mert előadásom elvi tárgya, a performativitás fischer-lichtei fogalmát kontextualizáló életmű, egyike azon kevés színházelméleti diskurzusoknak, amelyek magyar nyelvű disszeminációja és kritikája egyaránt számottevő. Vagyis (és itt most elsősorban Kérchy Vera recenzióira és írásaira gondolok) tevékenyen hozzájárultak ahhoz, hogy a két magyar nyelvre lefordított mű historizálódjon: egy életmű részévé kanonizálódjon, vagyis olyan teorémává szerveződjön, amelyben kikristályosodni látszik egy vagy két mindenképp megoldásra váró alapprobléma. Erika Fischer-Lichte műveinek németországi narratíváját a diszciplína, illetve a színházi kultúra korszerűnek (és divatosnak) tűnő problémáira adható válaszok keresése, így a változás és annak természete szervezi – a *Szönetek Orpheuszhoz* nemcsak *A performativitás esztétikájának*, hanem a pálya egészének is mottója lehetne. Amikor 1977-ben a recepcióesztétika ma már klasszikusnak számító tanulmányában a morrisi szemiozis horizontjából vizsgálja meg az elváráshorizont jaussi fogalmát (vö. FISCHER-LICHTE 1996, 95–117), kritikája azokra a teljesen váratlanul bekövetkező és kiszámíthatatlan eseményekre irányul, amelyek működésképtelennek mutatják a jelentésképzés megszokott eljárásait (vö. ISER 1998, 669–684). (2004-ben a befogadásnak ezt az aspektusát teoretizálja az emergencia fogalmának segítségével.) Amikor 1990-ben az európai drámatörténet kánonalkotó szövegei olvasása során a nézést mindig is meghatározó (szocio)kulturális térre és időre irányítja a figyelmet, a *conditio humana* plessneri fogalmának segítségével reagál a „szemfülelés” és a „szöveg(r)ejtés” drámát definiáló (mediális) paradoxonára (vö. FISCHER-LICHTE 2001, 7–18). (Tizennégy évvel később a történeti antropológia előfeltevés-rendszere segíti hozzá, hogy a liminalitás állapotához vezető küszöbtapasztalatra építse a performativitás transzformáló erejének tézisért.) Amikor a kilencvenes évek német rendezői színházának és Robert Wilson munkáinak nézőjeként a szerep színészi megtestesítésének figyelése helyett a test különböző médiumokban megvalósuló színrevitelének észlelésére helyezi a hangsúlyt, a performativitás koncipiálásának alapjává teszi azt a *cultural turns* jegyében artikulálódó tézist, mely szerint „a művészi/nem-művészi diametrikus ellentétére épülő fogalompárok nem

alkalmasak a kortárs előadások érdemi leírására” (FISCHER-LICHTE 2009, 18). (Ez segíti hozzá, hogy az életmű utolsó definíciós kísérlete az úgynevezett „mnemonic turn” kontextusába helyezze az előadások előadás-szerűségét egyfelől transzparenssé tévő, másfelől elemző *body art* performanszok *újrajátszásának* tényét és inflációját.²) S tézisem szerint ebből kiindulva konstruálható meg az *A színház nyelve* című tanulmány fordításával (1996) kezdődő és Lehmann *Posztdramatikus színház* című művének magyarításával (2009) befejeződő történet is, amelynek mind ideologizáltsága, mind „szubjektív, fecsegős, anekdotikus hangja” (KÉRCHEY 2010, 124) összefügg a hazai színháztudomány nagykorúvá válásának, majd színváltozásának folyamatával.

Tünetértékű, hogy már a könyv megjelenésekor sem abban láttuk fordításának jelentőségét, hogy Fischer-Lichte vállalkozása mind az – artaud-i, brooki, grotowskii, schechneri alapokon nyugvó – *performansz*elmélet antropológiai, szociológiai ága, mind a *performativitás* diskurzusának – Austin beszédaktus-elméletének továbbgondolására épülő – dekonstrukciós oldala felől olvasható (KÉRCHEY 2010, 121). Sokkal izgalmasabb volt az a 2009-ben már tíz éve akut kérdés, hogy mit tud kezdeni a magyar olvasóközönség az olyan színházi előadásokra reflektáló írásokkal, amelyek nemcsak ismeretlenek, de meglehetősen idegenek tőle. Ezért is volt fontos, hogy *A performativitás esztétikája* úgy teoretizál, hogy közben az európai színháztörténet kánonalkotó performanszai és rendezései alapos és plasztikus leírások révén válnak ismeretlen ismerőssé. Vagyis először mindig lineáris, ám élményszerű beszámolókat olvashatunk, amelyek bizonyos esetekben már-már nézővé változtatják a könyv olvasóját. Ráadásul az elemzett előadások jelentős része olyan dramatikus szövegeket használ fel, amelyek a hazai színpadokról is jól ismertek. Továbbá az a tény, hogy *A performativitás esztétikája* számára egyértelmű vonatkoztatási pont a történelmi, illetve neoavantgárd, kortárs horizontból irányíthatta a figyelmet arra az ismert tézisére, mely szerint a modernitás második horizontja hazánkban csak elméletileg létezett (vö. JÁKFALVI 2006). Következésképp – ha áttételesen is, de – 2009-ben *A performativitás esztétikája* abban segíthetett, hogy a magyar színháztörténet-írás kulcskérdései teatrológiai problémaként fogalmazódjanak meg.³ 2016-ban pedig abban, hogy beszélni tudjunk arról a határátlépések soraként artikulálódó jelenségről, amely Magyar-

² Például Performance Art Biennale 05 (az 1960-as, 1970-es évek hat legendás performansza), Living Theatre 2007 (*The Brig*, 1963), Wooster Group 2008 (*Hamlet*, 1964), Gob Squad Kitchen 2008 (Andy Warhol: *Kitchen*). Vö. SCHNEIDER 2011; FISCHER-LICHTE 2012, 48 skk.

³ Milyen hatástörténeti folyamatok magyarázzák azt a tényt, hogy hazánkban csak a második évezred végére jött létre olyan szellemi közeg, amely megtűri a dráma tolmácsaként működő irodalmi (illúzió)színházétól eltérő, önnön teatralitására reflektálni képes és nem teleologikus jelhasználatot? Hogyan válhat a kortárs európai rendezői színház újszerű törekvéseinek alkotóan befogadó közegévé egy olyan színházi hagyomány, amelynek önértelmezését mindmáig meghatározza az a vélt vagy valós tény, mely szerint „természetesnek tartottuk, hogy kívül vagyunk az európai áramkörön”? Vö. KISS 2011, 19–55.

országon anélkül jutott diszciplináris térhez, hogy egy átfogó elméleti keret világhosszá tette volna: tematizálása kizárólag a *cultural turns* és az *interart esztétika* előfeltevései mentén lehet termékeny. A színházi nevelésről van szó.

Az európai színházstudományban immár huszonöt éves és a performatív fordulattól elválaszthatatlan vizsgálati horizontnak a szerkezetét az az alkalmazott színházstudomány születésével egyenértékű, heurisztikai megfontolás határozza meg, mely szerint hiábavaló minden olyan vita, „amely a színházi nevelési előadások kapcsán az esztétikai és pedagógiai vonatkozások szembeállításával, vagy akár csak szétválasztásával próbálkozik”.⁴ E divatjelenség kutatói eltérő retorikával, de egyöntetű határozottsággal hangsúlyozzák: színházi nevelési programokról nem lehet írni és olvasni anélkül, hogy szembenézzünk a teatralitás koncepcióinak explicit teoretizálásával és kontextualizálásával. Azzal a folyamattal, amely látványosan egyet jelent az olyan ellentétpárok egymásba omlásával, illetve működésképtelenné válásával, mint a szubjektum (a megfigyelő, a néző) és az objektum (a megfigyelt, az ábrázolt dolog), a jelölő (a test anyagsága) és a jelölt. Nem mindig meggyőző reflektáltsággal, de tagadhatatlan motiváltsággal törekedtek arra, hogy megértsék az előadás egyszerűségével és megismételhetetlenségével összefüggő (a kontingencia, illetve a participáció fogalmában artikulálódó) problémákat. Mivel az a feladatuk, hogy animálják és fejlesszék a színház és az adott befogadó közeg kapcsolatát, törvényszerűen reflektálnak arra az alaptapasztalatra, hogy a (színház) valóságához „nemcsak tényszerűen, de elvi okokból sem férhetünk hozzá közvetlenül” (WELSCH 1998, 170), következésképp megértéséhez a humántudományok performatív orientációját jelző olyan terminusok reflexiója segíthet hozzá, mint a „medialitás”, a „közvetlenség” és a „közvetítettség”. Vagyis míg a „klasszikus” színházstudomány képviselői azzal elégtették ki önnön vágyaikat, hogy Derrida, Austin és Butler nyomát keresték „A »performanSZ esztétikájának« performatív »mellélövésében«” (KÉRCHY 2010), addig a színházi nevelés szakemberei az elmúlt öt évben széles körben elérték azt, amit a hazai teatrológia művelőinek huszonöt év alatt sem sikerült: megértették és saját céljaikra használták fel *A performativitás esztétikájának* eklekticizmusát.

Erre is kiváló példa a *Színház* című folyóirat 2014. júliusi tematikus száma. Ettől a hónaptól kezdve ugyanis megkerülhetetlen az az elsősorban Kricsfalusi Beatrix kutatásainak köszönhetően artikulálódó kérdéshorizont, amely úgy foglalkozik az általa részvételi színházi formáknak nevezett Káva-előadásokkal, hogy a nevelést nem tudásátadásnak, hanem performatív folyamatnak tekinti, amely a kitűzött

⁴ KRICSFALUSI Beatrix, *Mi közöm hozzá? Káva Kulturális Műhely: Az emlékezés drámái*. <http://revizoronline.com/hu/cikk/4866/kava-kulturalis-muhely-az-emlekezes-dramai-mu-szinhez/> Letöltés ideje: 2015. február 11.; *A hiányzó padlárs. Pedagógia és performativitás. A Káva Kulturális Műhely színházi nevelési programjáról*. <http://www.goethe.de/ins/hu/bud/kul/mag/blg/hu12427849.htm> Letöltés ideje: 2015. június 11.; *Gyere közelebb: Horda 2*. <http://www.revizoronline.com/hu/cikk/5068/horda2-kava-kulturalis-muhely-kozep-europa-tancsinzhaz-nemzeti-tancsinzhaz/> Letöltés ideje: 2016. február 11.

pedagógiai célt kizárólag a sikeres esztétikai megvalósításon keresztül képes elérni. Az általa „pedagógiainak” nevezett „esztétikai” tapasztalatot egy pontosan körühatárolt teorémán belül definiálja. Ennek koordinátáit egyfelől a brechti tandarab-elmélet (Lehrstück) (vö. KRICSFALUSI 2010, 535–549), másfelől a ranciére-i politikaelmélet (KRICSFALUSI 2013, 87–100), továbbá a demokrácia Chantal Mouffe-i fogalma jelöli ki (KRICSFALUSI 2014, 10–12). Vagyis a dramatikus színház reprezentációs rendje által rögzített nézői szerepek felszámolása, „az érzékelhető újrafelosztása”, továbbá az agonisztikus konfrontáció felől érthető meg a színházi nevelési programok előadás-szerűsége. Kricsfalusi Beatrix írásai ugyanakkor nem csupán azért jelentősek, mert teoretizálják a Káva Kulturális Műhely öndefiníciójaként is olvasható Augusto Boal-i kijelentést, mely szerint az „ember nem pusztán létrehozza a színházat, hanem ő maga a színház”.⁵ E gondolatrendszeren belül jut el ahhoz a (munkahipo)tézishez, mely szent a közismert drámás technikák (mindenekelőtt a fórumszínház, de adott esetben a forró szék, a szerep a falon, mi több: a kontaktimprovizációk és a bizalomjátékok sora) „a reprezentáció polgári színháza rendjének olyan alapvető összetevőit kérdőjelezték meg és forgatták fel, mint hogy kinek van joga a színpadhoz, és ki az, akinek csak a nézőtéren jut hely, vagy hogy ki az, aki a nyilvánosság előtt megszólalhat – vagyis nyelvvel, az értelmes beszéd képességével felruházott »politikus állatként« (Arisztotelész) viselkedhet –, és ki az, akinek csak hallgatni szabad” (KRICSFALUSI 2014, 10).

E kutatás egyfelől kérlelhetetlen következetességgel járja körül azt a (Hans-Thies Lehmann *Posztdramatikus színház*ának epilógusában feltett és Térey Jánost parafrázáló) kérdést, mely szerint „Miért nem politikus a mai magyar színház?” (KRICSFALUSI 2011, 81–93).⁶ Másfelől csak előfeltevésként rögzíti, de nem teoretizálja azt az esztétikum és politikum viszonyának újraolvasása során központi kijelentést, mely szerint a nevelést nem csupán tudásátadásnak, hanem dialogikus, illetve performatív folyamatnak is lehet tekinteni.

Pedig a Magyarország kulturális és mentális állapotát számba vevő Schilling Árpád alapszövegének egyik legsokatmondóbb kijelentése ennek a tézisnek a jegyében is értelmezhető: „szabad ember nem retteg, szabad ember érdeklődik, figyel, kérdez, kommunikál. Szabad ember elviseli a kritikát” (SCHILLING 2008, 9). Az *Egy szabadulóművész feljegyzései* olyan, a demokráciát mint beállítódást (Einstellung) működtető értéktételező fogalmak mentén tekintette a színházat társadalmi modellnek, mint a kölcsönösen artikulált elvárások rendszere és a felelősségvállalás kockázatával való szembenézés. S éppen ezért hozható minden további nélkül kapcsolatba az 1980-as években körvonalazódó *Critical Pedagogy* kritikafogalmával, mely a terminus klasszikus-neokantiánus definíciójától eltérő

⁵ Vö. <http://www.kavaszinhas.hu/> Letöltés ideje: 2014. február 13.

⁶ A kulturális amnéziát tápláló centralizált emlékezetpolitika olyan témáinak színházi reprezentációira koncentrál, mint a holokauszt, az ügynök- és romakérdés, Trianon, „A Résztevő színháza (ARS)” nevelési programot pedig az *Egy szabadulóművész feljegyzései* című reformtervezet, továbbá a Krétakör Új Néző-projektje felől olvassa.

rően nem redukálható az ítéletre. Sokkal inkább a tapasztalatszerzés olyan experimentálisan szerveződő tereit jelenti, amelyek „akkor valósulnak meg, ha megkérdőjeleződnek a bevett gondolkodási módok határai, vagyis bekövetkezik az, amit Horkheimer és Adorno Marx nyomán és a lukácsi eldologiasodás [Verdinglichung] fogalmát továbbgondolva ideológiakritikának neveztek” (KLEIN 2013, 205–206). Adorno szemében az oktatási rendszer tekintélyelvű berendezkedése szintén az elnyomó hatalom hierarchiáját képviseli, mely helyzetből az jelent kiutat, ha sikerül végleg felszámolni az egyirányú kommunikációt, lehetőség szerint azon a határon maradván, hogy a tudás (érték) közvetítése csorbát ne szenvedjen. Ez az elképzelés lesz fontos akkor, amikor távlati célként egy olyan kritikus-kereső attitűd kialakítását szorgalmazza, amely „a jelen posztmodern világban, a bizalmatlanság korában pozitív eredményekkel kecsegtethet” (KOVÁCS 2003, 88).

Ha e kritikus-kereső attitűd kialakításának célképzete felől definiáljuk a színházi nevelésben résztvevők modelljét, akkor a *Bildung* folyamatának performativitását az a perspektíva garantálja, amely az ember megjobbíthatatlanságának tudatában a hit és a bizalom egy módjaként tekint a modernitás velünk élő emberének tökéletesíthetőségére. Vagyis (a színházi nevelési program Cziboly–Bethlenfalvy-féle definíciójának negyedik kritériumára utalva) nem az a lényeg, hogy „a résztvevők a program során annak menetét érdemben befolyásoló, vagy az abban történetekre érdemben reflektáló interakciókban vehessenek részt” (CZIBOLY–BETHLENFALVY 2013, 326), hanem hogy olyan kommunikációs helyzetek jöjjenek létre, amelyekben a résztvevőket a játéktér és a nézőtér közötti párbeszéd elkezdje jobban érdekelni a játéktérben létrejövő dialógusnál (vö. LEHMANN 2004, 25–30). S ehhez az kell, hogy a résztvevők kellően érzékenyek legyenek a színház medialitásának sajátjára: élni tudjanak az oppozíciókat és hierarchiákat felforgató kiszámíthatatlansággal, kockázattal. Következésképp annak a kritériumnak, mely szerint a tevékenység vezetőit pedagógiai szándék kell hogy vezérelje (CZIBOLY–BETHLENFALVY 2013, 361–362), nem az egyik (altípusként, határesetként kirekesztett) variációja, hanem alapja a készségfejlesztés. Annak a kutató-kereső attitűdnek a megképződéséről van szó, amely magától értetődőnek tekint, hogy (Foucault-t idézve) „az élet végső soron az a valami hibázni képes. [Hiszen] a »hiba« nem az ígért beteljesülés elfelejtését vagy elhalasztását, hanem az emberi élet sajátlagos, a faj fennállásához nélkülözhetetlen dimenzióját képviseli” (FOUCAULT 1999, 166).

A tudás posztmodern szerkezetével szembenező Hans Joas a pszichológia maslow-i elmélete alapján és a humántudományok úgynevezett etikai fordulatát megelőlegezve így fordítja le a „merj hibázni!” imperatívuszt: légy integratív és kreatív! Megkülönbözteti az úgynevezett elsődleges kreativitást (az emberi tevékenységnek a fantázia és az ötletek irányította dimenzióját) és a másodlagos kreativitást (az új dolgok racionális – technikai és tudományos problémamegoldások útján történő – megteremtése), majd kidolgozza az „integratív kreativitás” fogalmát. Ez esetben az intuíció az önkontroll felelősségével társul, ami azzal a reménnyel kecsegtet, hogy a megértés és a megismerés állandó önreflexiója explicite is szerves része lesz az önmegvalósítás nyitott és szabad folyamatának

(vö. JOAS 1996, 358–379). Úgy és azért leszünk képesek a pillanat és a környezet változásaira azonnal reagálni, ha és mert a másikkal kapcsolatot teremtve alkalmat biztosítunk gondolataink megfogalmazására, önmagunk pontos kifejezésére, vitakultúránk pallérozására és asszertív kommunikációs technikánk fejlesztésére. Miközben tisztábban látjuk saját képességeinket és lehetőségeinket, egy összetartó közösség tagjaként válunk még alkalmasabbá egy közösen képviselhető értékrend és szellemiség felelősségteljes és hiteles tolmácsolására. Mert e nélkül (ismét Schilling Árpádot idézve) „nem vagyunk képesek felnőtté válni. Ha nincs, aki eldöntse helyettünk, mit kell tennünk, zavarba jövünk, frusztrálódunk, gyűlölködni kezdünk, s végül verekszünk” (SCHILLING 2008, 10).

Hogyan válik hát Magyarországon kulturális modellé a színházi nevelés diszciplináris tere? Szolgáltatás, eszköz, vállalkozás, elhivatottság, felelősség és ideológia – vagyis tünetértékűen jelzi a kortárs munkaerőpiac kihívásait, amelyeknek mindeközben csak akkor tud megfelelni, ha alkalmazni tudja a színház és az esztétikum történetiségében artikulálható kérdéseit és válaszait. Komplex színházi nevelési programok és előadások sora, amelynek vadhajtasai, illetve reflektálatlan működtetése prizmaként veri vissza színházi hagyományunk „gyávaságát” és „nem politikus voltát” (KRICSFALUSI 2011). S olyan kulturális jelenség, amelynek köszönhetően a humántudományok rendszerében talán Magyarországon is értelmet kap az a tevékenység, amelyet Európában alkalmazott színháztudománynak neveznek,⁷ és amelynek centrumában az elméletalkotás eklektikájának szabadsága és gyönyöre áll.⁸

Bibliográfia

- CZIBOLY Ádám–BETHLENFALVY Ádám (szerk.) (2013), *Színházi nevelési programok kézikönyve*, Budapest, L'Harmattan.
- CZIRÁK Ádám–KISS Gabriella (2011), *Anything goes? – Semmiképp* (Erika Fischer-Lichtével Czirák Ádám és Kiss Gabriella beszélget). *Színház*, 2011/3, 37–39.
- FISCHER-LICHTE, Erika (1996), Klasszikus művek recepciójának problémája. Goethe *Iphigeniája*, ford. VARGA Edina, in VITÉZ Ildikó (szerk.), *Goethe: Iphigenia* Tauriszbán. *Tanulmányok*, Pécs, JPTE, 95–117.
- FISCHER-LICHTE, Erika (2001), *A dráma története*, ford. KISS Gabriella, Pécs, Jelenkor.
- FISCHER-LICHTE, Erika (2009), *A performativitás esztétikája*, ford. KISS Gabriella, Budapest, Balassi.
- FISCHER-LICHTE, Erika (2012), Die Wiederholung als Ereignis. Reenactment als Aneignung von Geschichte, in Jens ROSELT–ULF OTTO (Hrsg.), *Theater als Zeitmaschine. Zur performativen Praxis des Reenactments*, Bielefeld, transcript.

⁷ Vö. <http://www.applied-theatre.org/de/projects/theatre-education-southern-africa>, <http://www.applied-theatre.org/de/blog/neues-aus-der-lehre> Letöltés ideje: 2015. január 4.

⁸ A tanulmány pedagógiai koncepcióval foglalkozó részének első változatát lásd KISS 2015, 209–219.

- FOUCAULT, Michel (1999), *Nyelv a végtelenhez*, ford. KICSÁK Lóránt, SUTYÁK Tibor, Debrecen, Latin Betűk.
- ISER, Wolfgang (1998), Mimesis – Emergenz, in Andreas KABLITZ–Gerhard NEUMANN (Hrsg.), *Mimesis und Simulation*, Freiburg, Rombach, 669–684.
- JÁKFAI Magdolna (2006), *Avantgárd – színház – politika*, Budapest, Balassi.
- JOAS, Hans (1996), *Die Kreativität des Handelns*, Frankfurt a. M., Suhrkamp.
- KÉRCHEY Vera (2010), SZ/V: A „performansz esztétikájának” performatív „mellővése” (Erika Fischer-Lichte: *A performativitás esztétikája*), *Alföld*, 2010/6.
- KISS Gabriella (2001), *(Ön)kritikus állapot. Az előadáselemzés szemiotikai módszerének vizsgálata*, Budapest, Orpheusz.
- KISS Gabriella (2011), *A magyar színházi hagyomány nevető arca – Pillanatfelvételek*, Budapest, Balassi.
- KISS Gabriella (2015), A színház csak ürügy. A színházi nevelés szemünk előtt be, át-, szét- és talán megrendeződő diszciplináris tere, in BALASSA Zsófia–GÖRCSI Péter–PANDUR Petra–P. MÜLLER Péter–ROSNER Krisztina (szerk.), *Rendezett tér. Be-, át-, szét-, megrendezett terek a színházban és drámában*, Pécs, Kronosz, 209–219.
- KLEIN, Gabriele (2013), A táncelmélet mint a kritika gyakorlata, ford. KISS Gabriella, in CZIRÁK Ádám (szerk.), *Kortárs táncelméletek*, Budapest, Kijárat, 95–119.
- KOVÁCS Balázs (2003), Adorno és a kritikai pedagógia, *Iskolakultúra*, 2003/10.
- KRICSFALUSI Beatrix (2010), „Csinálni jobb, mint érezni”. A Lehrstück és a brechti médiaarchívum, in BÓRUS Tibor–EISEMANN György–LŐRINCZ Csongor–SZIRÁK Péter (szerk.), *A hermeneutika vonzásában. Kulcsár Szabó Ernő 60. születésnapjára*, Budapest, Ráció, 535–549.
- KRICSFALUSI Beatrix (2011), Reprezentáció, esztétika, politika (avagy miért nem politikus a magyar színház?), *Alföld*, 2011/8, 81–93.
- KRICSFALUSI Beatrix (2013), A felelősség átjátszásának politikája. Erőszak/reprezentáció Mundruczó Kornél három színházi rendezésében, *Theatron*, 2013/2, 87–100.
- KRICSFALUSI Beatrix (2014), A reprezentáció politikája, *Színház*, 2014/7, 10–12.
- KRISTEVA, Julia (1997), A rendszer és a beszélő szubjektum, ford. KISS Attila Atilla, in KISS Attila Atilla–KOVÁCS Sándor s. k.–ODORICS Ferenc (szerk.), *Testes könyv II.*, Szeged, JATE–Ictus, 126–132.
- KÜPPER, Joachim–RAUTZENBERG, Markus–SCHAUB, Mirjam–STRÄTLING, Regine (Hrsg.) (2013), *The Beauty of Theory. Zur Ästhetik und Affektökonomie von Theorien*, München, Fink.
- LEHMANN, Hans-Thies (2004), A logosztól a tájképig. A szöveg és a kortárs dramaturgia, ford. ENYEDI Éva, *Theatron*, 2004/2–3, 25–30.
- SCHILLING Árpád (2008), *Egy szabadulóművész feljegyzései*, Budapest, Krétakör.
- SCHNEIDER, Rebecca (2011), *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, New York, Routledge.
- WELSCH, Wolfgang (1998), *Ästhetisches Denken*, Stuttgart, Reclam.

SCHULLER GABRIELLA

A magyar neoavantgárd performatív emlékezete: a Városi Színház (2000–2005 közötti) története

Tanulmányomban a Városi Színház történetét és működését vizsgálom, Halász Péter életművére koncentrálni. Noha sem a Dohány utcai lakásszínház, sem a Városi Színház nem egyenlő Halász Péterrel, Halász munkásságát ezen keretek között lehet vizsgálni, e korszakok, illetve helyek eligazító csomópontokat jelentenek a sokágú-sokréjú oeuvre értelmezésekor.

A Városi Színház 2001-ben rajtolt, egy látványos önbejelentő gesztust követően. A *Magyar Narancs* 2000. november 2-i számában megjelent *Józsefváros? Ott a helyünk!* című interjú az avantgárd kiáltványok retorikáját használja, megfogalmazva a korabeli magyar színházzal való elégedetlenséget és a kivonulás igényét:

Azt hiszem, a színháznak szüksége van valami sokkhatásra. Jóval nagyobb sokkhatásra, mint amit mi most el tudunk képzelni. Nevezhetjük ezt botrány-nak is. A magyar színház mint intézmény ugyanabban a szellemiségben működik, mint Kádárék alatt, vagy még korábban, gyerekkoromban. Ugyanabban a nyugdíjas struktúrában és akadémikus elrendezésben, ugyanabban a hierarchiában és irodalmi szerkezetben, ugyanabban a színész-rendező és néző-színpad viszonyban. Alig történt változás. (SZŐNYEI 2000, 6.)

A Városi Színház körül zajló diskurzusokban folyamatosan megjelenik a hetvenes-nyolcvanas évek túrt-tiltott kultúrája mint hivatkozási alap. Halász Péter halálát követően is jelen van ez a sorvezető, a visszatekintők egy része kifejezett párhuzamot lát Halász lakásszínházi korszaka és a Városi Színház története között. A továbbiakban azt vizsgálom, hogy ennek milyen rétegei és változatai figyelhetők meg, illetve mit mond Halász a városi színházas korszakban az avantgárd műalkotásra és a performanszra vonatkozóan.

A magyar neoavantgárd emlékezetének változó formái

A neoavantgárd művek és alkotók kapcsán az első nyilvánosságból való kizártság az orális műfajok (mítosz, legenda, anekdota) burjánzását eredményezte, és egyfajta felnagyító perspektívát alkalmazó, kultikus szemléletet alapozott meg.¹

A rendszerváltás által átrendeződő társadalmi keretek új feltételeket teremtettek az emlékezés számára. A magyar neoavantgárd, illetve a Dohány utcai lakásszínház emlékezete kapcsán fontos elmozdulást valósított meg az 1994-es újság-színházi sorozat² *Mű emlék* című darabja. Az esemény a *Ház* című lakásszínházi előadás újraszcenírozásával és az oral history segítségével szupplementáris emléknymot hozott létre egy olyan pillanatban, amikor a legendák, mítoszok mellett egyéb emléknymok még nem álltak rendelkezésünkre. Az előadás az újrát-szásban teremtette meg a lakásszínház performatív emlékezetét.³

Halász Péter színházi tevékenysége és a lakásszínház története kapcsán 2000-től rituális jegyeket mutató eseményeket találunk, amelyekben a felnagyítás helyett immáron az egykori szemtanúk, átélők általi minél pontosabb rekonstrukció a cél. Az első ilyen esemény a Toldi moziban 2000 őszén lezajlott Squat fesztivál volt, ahol először vetítették nyilvánosan a Squat-előadások filmváltozatait, Dobai Péter a lakásszínházban forgatott filmjét, továbbá huszonöt év után először voltak együtt az alapító tagok Budapesten.⁴ A lakásszínház egykori tagjai kritikával illették a távollétükben formálódott Halász-legendáriumot: közleményben kérték a „legendás” szó törlését a sajtóanyagokból (melyek „az egykori legendás Dohány utcai lakásszínház”-ként hivatkoztak rájuk), továbbá Halász Péter a beszélgetés elején a nézőknek háttal, mikrofon nélkül foglalt helyet, hogy „ne nyomja el” a többiekét.⁵

Ezek a részben napjainkban is zajló nyilvános eseményeken a szimbolikus identitást közvetítő rituális koherencia az ismétlés révén valósul meg. Jan Assmann megfogalmazása szerint: „A rendet rituálisan kell fenntartani és reprodukálni a köznapok rendetlensége és széthullási hajlandósága ellenében. A rend nem eleve adott, hanem rituális színre vitelt és mitikus megszólaltatást kíván [...] Írástalan és olyan társadalmakban, amelyek – mint az ókori Egyiptom is – az írásság dacára a rituális koherencián alapszanak, a csoport összetartása a rituális ismétlés elvén alapszik” (ASSMANN 2004, 142).

¹ A témához bővebben lásd MÜLLNER 2003, 109–120.

² *Hatalom Pénz Hírnév Szépség Szeretet*, Katona József Színház, 1994. szeptember 12.

³ Az előadásról és emlékezettörténeti helyzetéről bővebben lásd SCHULLER 2014.

⁴ Kollár Mariann kivételével.

⁵ Az egykori alkotótársak nehezményezték, hogy a közös munka az emigrációt követő évtizedekben az emlékezet torzító hatása nyomán Halász személye, illetve neve alá rendelődt, mintha elsősorban az ő alkotásai/rendezései lettek volna. Az emlékezet és befogadástörténet eme anomáliáit több helyütt is tematizálja Koós Anna könyve: KOÓS 2009.

A Városi Színház eseményei közül a 2003 tavaszán zajlott Váratlan kultúra fesztivál (2003. április 9–12.) kapcsolódott a legdirektebb módon a neoavantgárd emlékezetének performatív eseményeken keresztül történő fenntartásához. Három estén át beszélgetések, felolvasások zajlottak az épületben.⁶ Az eseményen a médiumokra és a közben publikált dokumentumokra való ráhagyatkozás volt jellemző. Pauer Gyula például a hatósággal a boglári budi ügyében folytatott levelezés dokumentumait olvasta fel dramatizálva, Jovánovics György részben egy 1999-es felvételt reciklált 1970-es művének rekonstrukciója kapcsán („Életem legjobb műve”), a Spionsra történő megemlékezés pedig a koncertet és a bejátszást váltogatva, miközben a háttérben archív fényképek sorozata volt látható. A dokumentumokra az eseménysorozatban tehát úgy tekintettek, mint amit performatív eseményeken keresztül kell a nézők számára közvetíteni/megismételni.

A Városi Színház működése a látványos önbejelentést és a szellemes marketinget követően⁸ szinte rögtön a katasztrófa szélére sodródott. Halász és Jeles az épület működtetéséhez alig kaptak pénzt, több pályázat nulla forintos „eredményt” hozott. Az OSZMI-ban található Városi Színház-mappa (mely nem foglalja magában az egyes előadások recepcióját, azok az alkotók neve alatt kereszthetők) körülbelül félévente megrendezett mentőfesztiválok programját és keserű látéletet adó interjúk sorát őrzi. Mintha a vállalkozás szinte rögtön a folyamatos haldoklás állapotába került volna, kapcsolódva az underground genealógiához: „az avantgárd fattyúk halva születnek az új kezdetbe, hiszen a »család« a pincébe száműzi őket, ahol csak kísértetként lehetnek jelen, hogy kopogásukkal, zajongásukkal és ricsajukkal adjanak hírt önmagukról” (NEMES Z. 2016).⁹

A megnyitó negyvennyolc órás happeningként lett meghirdetve, és sokak számára csalódást okozott. A fanyalgók unalomra és káoszra panaszkodtak, mivel a negyvennyolc óra nem negyvennyolc óra tartalmas és szórakoztató műsort jelentett, hanem negyvennyolc óra potenciális együttlétet, ahol elsősorban az időtartam, a teljesítmény, illetve a színházi helyzet kifordítása állt a középpontban. A kétnapos program részeként kétszer adták elő a *Slice* című produkció *work in progress* változatát, a nézőknek felkínálták a színházban alvás lehetőségét, emellett néhány kisebb színes esemény is megvalósult (például színházi útlevélkészítés

⁶ Az eseményről készült videofelvételek megtekinthetők az Artpool videoarchívumában.

⁷ Az Artpool felkérésre válaszolva Jovánovics György (hatvanadik születésnapján) legjobb műveként az 1970. március 15-én nyílt – Nádler Istvánnal közös – Fényes Adolf terem-beli kiállításának megnyitóját nevezte meg, melyről a P60-ban előadást is tartott. Az előadás dokumentációja, melyet a Városi Színházban használt Jovánovics, hozzáférhető az Artpool youtube csatornáján: <https://www.youtube.com/watch?v=o3crdaCSPZs&feature=youtu.be> Letöltés ideje: 2017. január 10.

⁸ A színház tagjai egy teherautó platójára helyezett üvegkubussal járták a várost, hogy nézőket raboljanak más színházak előtt, az előadások kezdete előtt.

⁹ A témához lásd még Müllner András írását: MÜLLNER 2004.

a nézőknek, Halász telefonbeszélgetése New Yorkban élő lányával az ikertornyok leomlása utáni helyzetről, stb.).

A színházi programok egy része a performatív karaktert kidomborító egyszeri esemény volt, mint például a Halász Péter által celebrált *Halálest*.¹⁰ Ezeken az eseménykarakterű alkalmakon kívül voltak a színházi produkciók, melyeket *en suite* jelleggel játszottak. A két alapító közül Halász Péter volt termékenyebb. Jeles „csupán” egyetlen produkciót, a *Színház a színházban. Play Molnár* című alkotást jegyzi rendezőként, illetve részben a Városi Színházban forgatta a *József és testvérei* című filmet, a Perovics Zoltán által kidolgozott speciális árnyjátéktechnika segítségével.¹¹ Ez a film egyébként ugyancsak kapcsolható a neoavantgárd emlékezetéhez, többek között a *Tavaszi kivégzést* idéző narrációs technika miatt.

Halász rendezéseinek egy része ismétlés, korábbi előadások vagy ötletek újrarendezése. Az ősbemutatók közül a *Slice* (viccek színpadi megjelenítésére épül) és a *Petit mal* (mely Sántha Ágnes önéletrajzi írása nyomán készült) rendelkezik megfogható recepcióval. Az előadások nem kapnak pozitív kritikákat, az induláshoz hasonlóan itt is a történeti avantgárd kínál párhuzamot számunkra, mivel Artaud rendezéseinek recepciójára emlékeztet a helyzet: az előadásokról írók számonkérlik Halászon a színház indulásakor megfogalmazott innovációt és dühöt. Talán ez a csalódottság az oka, hogy több olyan előadás is van, amelyről – kutatásaim jelen állása szerint – egyetlen sor sem született (például a *Cselédek* 2003-ban, vagy a *Csudafa* 2004-ben).

Halász Péter városi színházi korszakának előadásai közül a bevezetőben felvetett kérdések kapcsán kitüntetett hely illeti a *Jack Smith halott* című produkciót, mely különös sűrűséggel járja körbe a performativitás, emlékezet és kanonizáció témáját, és a visszapillantó tekintet számára ars poeticának hat.

Jack Smith halott

A *Jack Smith halott* című előadást Halász 1994-ben játszotta először, a Tilos az Á mellett bemutatta a Merlinben is. A Városi Színház bemutatója 2002 őszén volt, és kiegészítő elemeket tartalmazott a korábbi verziókhöz képest.

Az előadás kezdetén Halász egy kereveten ül, körülötte elszórt rongyok láthatók. Motyogása észrevétlenül vált át a tulajdonképpeni előadásba, mely Jack Smith haldoklását jeleníti/idézi meg. Jack párbeszédet folytat két nővel – egyikük Penny Arcade, aki barátként kísérté Jack haldoklását, a másik pedig egy allegorikus szereplő, a Halálanya. A hangsúlyozottan minimális színpadi történés része Jack rituális kifestése, felöltöztetése, a kórházi ágyhoz való átvezetése és részleges

¹⁰ 2003. február 15. A meghívott vendégek (köztük egy boncmester) a halálról beszélgettek.

¹¹ A fentiek mellett Jeles a *Slice* című előadásban társszerzőként van feltüntetve.

levetkőztetése, illetve az ágyán az infúziós csővel folytatott harca, továbbá Allen Ginsberg (Antal István Juszuf) látogatása a kórházi ágyánál.

A negyvenöt perces jelenet Jack Smith halálával ér véget. A színpad tere ekkor kettéválk, két párhuzamos történet alkot szcenikai montázst. A bal oldalon egy gipsz halotti maszk készül a Smitht megszemélyesítő Halászról, jobb oldalon egy civil szereplő a szakszerű boncolásról tart előadást, miközben diaképeket vetítenek Antal István Juszuf testére. Ezt követően Juszuf Jack Smith antikommerciális attitűdjéről, illetve filmjeiről beszél, az anekdotázás és az ismeretterjesztő előadás közötti határon egyensúlyozva. A két térfél történései kétféle módon kötődnek a performativitás fogalmához. Míg a halotti maszk készítése az itt és mostot, alkotók és befogadók közös tapasztalatát helyezi előtérbe, azaz a performativitás fischer-lichtei koncepciójához köthető, a boncolásról és Smith életművéről szóló ismeretterjesztő előadások kulturális performanszokként (Milton Singer) értelmezhetők.

Az előadás lezárásaként Halász felkel a kerevetről, az elkészült maszkot nézegeti (mely a különböző szemszögekből nézve hol pozitív, hol negatív domborulatot mutat), majd a mikrofonhoz lépve egy mozsárban porrá törí azt, miközben váratlan bejelentést tesz: az előadás Ron Vawter 1993-as performanszának állít emléket, amikor is az AIDS-ben haldokló Vawter újrajátszotta Jack Smith egy 1981-es performanszát. (A nézői elvárás cím által történő strukturálása és az elvárás be nem teljesítése egyébként az 1994-es újságszínházi sorozatban is előfordult, hatása a vicc működésének Freud által leírt logikájára épül.)

A korabeli színházi kritikák nem csupán értetlenek a produkcióval szemben, de többen kétségbe vonják Jack Smith, illetve Ron Vawter létezését is (például azért, mert Smithről csak három találat volt az interneten, mindegyik Halász nevével összefüggésben).¹² 2016-ban már jóval több információ áll rendelkezésünkre, például Penny Arcade honlapja. Innen tudhatjuk, hogy a negyvenöt perces színpadi haldoklás pontosan, mondhatni dokumentarista hűséggel követi Smith haldoklásának történetét. A legjobb bonmot-k, úgy tűnik, eredetiek: például „Egész életemben küzdelmet folytattam a rossz ételek ellen, és most úgy tűnik, vesztesre állok.” „Felhívtam az eutanázia társaságot, az ő módszerükkel hónapokba telhet, míg meghal az ember.”

¹² György Péter szóbeli megjegyzésére reflektálva (melyet a szöveg 2016. május 30-i konferencia-előadása kapcsán tett): E tény rögzítésével egyáltalán nem állítom vagy feltételezem, hogy Jack Smith műveinek ismerete valami olyan kulcsot kínált volna a kritikusok számára, aminek birtokában az előadást élvezetesebbnek találták volna, sem elmarasztalni nem kívánom őket társadalmi és történeti beágyazottsággal bíró dolgok okán. A befogadók és Halász kulturális referenciái közti szakadékot egy korábbi szituáció, a neoavantgárd művek hatástörténeti helyzete akaratlan és kísérteties újrajátszásaként interpretálom, ezért tartom fontosnak kiemelni. Egyetértek viszont a két korszak (ti. a hetvenes és kétezres évek) társadalmi, gazdasági és kulturális különbségének fontosságával, a későbbiekben utalok is rá az előadás kétféle lehetséges allegorikus olvasata kapcsán.

Ron Vawter a hetvenes években csatlakozott a Performance Grouphoz, haláláig egy kivétellel minden The Wooster Group-előadásban részt vett (a társulat 1975-től formálódott a Performance Groupon belül, a nevet 1980-ban vették fel). A The Wooster Group tevékenysége a modern-posztmodern paradigmaváltáshoz köthető, előadásaikra jellemző a technológia masszív használata, a színesi jelenléte dekonstruáló szcenikai elemek használata. 2000 után több, kifejezetten az újrajátszásra épülő előadásuk is készült.¹³

Vawter *Jack Smith* című előadása (reperformansa) 1992-ben keletkezett, később egy másik monológgal párban játszotta, *Roy Cohn/Jack Smith* címmel.¹⁴ Elmondása szerint emléket akart állítani az 1989-ben AIDS-ben elhunyt Smith számára, akit a közmegegyezés (egyebek mellett) a performansz műfaj és a camp esztétika atyjának tart. A *Roy Cohn*¹⁵ című monológ – a melegek pozitív ábrázolására vonatkozó közmegegyezés megtörésével – a rejtőzködés negatív hatásait kívánta demonstrálni. Vawter Cohn egy beszédét „rekonstruálta”, amelynek írásos formája nem maradt fenn, ezért alapos kutatások nyomán, egy író segítségével hozta létre a szöveggönyvet, az előadás szcenikai elemeiben pedig aprólékos hűségre törekedett (például ugyanazzal a szabóval készítette öltönyét, mint egykor Cohn, stb., ugyanakkor a pszichologizáló megközelítésre nem törekedett, lásd SCHECHNER 1993, 23).

Az 1992-es reperformansz Jack Smith *What's Underground About Marshmallows?* című 1981-es performanszán alapult, az előadás és a felkészülés során Vawter egy általa kifejlesztett speciális technikát használt: a felkészülés során álmában, valamint az előadás alatt is fülhallgatón hallgatta Smith performanszának hangfelvételét a vokális hűség és az időzítés pontos követéséhez. Emellett Smith műveiről készült diákat is felhasznált háttérképként. A performansz során Vawter egy kereveten hevert, keleties öltözékben, olykor keresztbevetve lábát, vagy karkötőivel babrálva – ahogyan a leírások és visszaemlékezések szerint egykor Smith is tette. A reperformansz fontos rituális eleme volt Smith hamvainak csillámporral való elkeverése és az előadó szemhéjára, illetve járomcsontja környékére való felvitele az előadás kezdete előtt.¹⁶

¹³ The Wooster Group: *Poor Theatre*, 2004, *Hamlet*, 2008; Living Theatre: *The Brig*, 2009; *I am Jerome Bel and he is Jerome Bel*, 2013.

¹⁴ *Roy Cohn/Jack Smith*, 1993. A Roy Cohn-monológ szerzője Gary Indiana, Vawter a második monológ megrendezésére (amely az előadásban előrekerült) Greg Mehrtent kérte fel, mivel úgy vélte, szükség van egy külső szemre.

¹⁵ Roy Cohn a McCarthy-éra idején számos, a melegekkel szemben diszkriminatív intézkedést szorgalmazott, noha ő maga is rejtőzködő meleg volt. Alakját egyebek mellett megörizte Tony Kushner *Angyalok Amerikában* című drámája is.

¹⁶ Ehhez a hamvakat Penny Arcade bocsátotta Vawter rendelkezésére. A gesztus fontosságát mutatja, hogy Schechner interjújában is beszélnek róla, továbbá az internetre is felkerült róla egy felvétel, egy rövid előadásrészlet mellett. Halász az előadásban (szándékosan vagy tévedésből) hamvak helyett csontokról beszél, melyeket Vawter megörölt volna, hogy használja.

A reperformansz, illetve a *Roy Cohn/Jack Smith* című előadás kapcsán fontos összekötő elem volt az AIDS-ben való haldoklás. Vawter saját betegségéről az előadás előkészítése közben szerzett tudomást, a témaválasztást a halála előtti mélyinterjúban tudattalan megérzésként interpretálta (SCHECHNER 1993, 27). Az előadásokat sajátos aurába vonta a Vawter lábszárán és arcán látható Kaposi-szarkóma, melyet a korabeli kulturális képzelet a halál bélyegeként értelmezett.

Vawter reperformanszát a *Jack Smith halott* című Halász-előadás sokkal inkább megidézi és nem újrátssza, az esemény során rituális performanscia és teatralitás keresztezik egymást (lásd az alcímet: aszexuális megemlékezés teatrális aktus keretében). A reperformansznak szóló hommage, az élőhalottság és a camp színrevitelének/reciklálásának gesztusában mégis olyan, az egyszeri szinguláris eseményről lemondó alkotói módszert találunk, melyet jellemzően 2005 után kezdenek teoretikusan firtatni, elsősorban Marina Abramović reperformanszai nyomán (noha a hatvanas évektől találhatunk rá példákat).¹⁷ Richard Schechner Vawterrel folytatott 1993-as beszélgetése során a transz fogalmát kínálta értelmezői keretül (SCHECHNER 1993, 41).

A queer identitáshoz kötődő melankólia és gyász mellett (lásd BUTLER 2005, 221–224) az élőhalottságnak, a haldoklás rituális-teatrális színrevitelének két allegorikus értelme is van Halász előadása kapcsán. Az egyik az underground műalkotások korábban jelzett mindig-már élőhalott volta, a másik a performanszok és színházi reprezentáció élő–holt oppozícióján túllépő, a jelenlét mellett a távollét, halál, hiány perspektíváját is játékba hozó azon értelmezése, mely az élőhalottságot (Marx holtmunka koncepcióján keresztül) a késő kapitalizmus kritikájához (is) kapcsolja.¹⁸

Az előadás végén Halász Péter által porrá zúzott gipszmaszk nem egyszerűen az emléknym, az alkotó halála után fennmaradt oeuvre eltörlését jelöli (azaz a performansz és oeuvre smithi ideáját, mely a piaci logikával szembeszegülve lemond a dokumentációról, intézményesülésről, kanonizációról), hanem helyettesít is – Jack Smith hamvait (vagy csontjait), amely Vawterrel ellentétben nem állt Halász rendelkezésére az újrátsszás során. Olyasfajta kényszerhelyettesítés és barkácsolás ez, mint a TIT-filmelőadások voltak a neoavantgárd szubkultúra képviselői számára (HAVASRÉTI 2006, 25). Az előadás tehát, amellet hogy megismétli egy reperformansz korábbi hommage-át, metaszinten újrátssza a hazai neoavantgárd műalkotások hatástörténeti helyzetét: információ- és eszközhiányos

¹⁷ Schneider részletesen áttekinti azt a teoretikus fordulatot, mely a performanszok egyedi, tranzitorikus, reprezentációt és piaci logikát eltörlő eseményként való értelmezése helyett fokozatosan a reprezentáció, a test mint archívum, újrátsszás, dokumentáció és kanonizáció (stb.) kategóriái felől közelít a témához: SCHNEIDER 2011. Az újrátsszások kronológiájához lásd JONES 2012.

¹⁸ Utóbbi részletes kifejtése túllép jelen írás keretein, a témához lásd SCHNEIDER 2012; SCHNEIDER 2015, 8–9.

helyzetben, egy értetlen közegben mutatja be művét. Halász előadásai kapcsán az egyik kritikus rosszállóan „a TIT-előadásba oltott performansz” kifejezést használja – feltehetően nem is sejtve, milyen közel jár az igazsághoz. A New York-i underground művészi szcéna alakjairól szóló előadások (a *Jack Smith halott* mellett a *Henry Darger, a gyermekek oltalmazója* című mű) egy másik szituációt is megidézhetnek számunkra, Drozdik Orsolya beszámolóját fiatalkori éveiről: „Erdély Miklóstól érdekes történeteket hallgattam, miközben éjszakákba nyúló beszélgetéseket folytattunk Joseph Beuys-ról. Bódy pedig a strukturalizmusról, Zsilkáról és Fassbinder filmjeiről beszélt. [...] Erdély Miklós és Bódy Gábor akkor már többször járt »Nyugaton«, és elmesélt élményeik inspirálóan hatottak rám” (DROZDIK 2006, 114).

A Városi Színház és a hatékony társadalmi performansz hiánya

Noha a performativitás többféle módon megjelenik a Városi Színház működésében, a napjainkban mind nagyobb figyelmet kiváltó hatékony társadalmi performansz (Alexander) jelensége hiányzik a képből.¹⁹ Bár személyes kapcsolatokat áptak a környékbeliekkel, a hely szociológiai dimenziója nem vált a műsorpolitika részévé vagy tárgyává. Ezt jól példázza a Józsefvárosi Színház nevének átalakítása Városi Színházzá az induláskor, illetve az embléma, a városra egy magaslati helyről letekintő „gondterhelt majom”,²⁰ mely a városon kívül álló szubjektum perspektíváját jeleníti meg. A képben az underground alkotóknak a kádárista mindennapok világáról való lecsatolódása ismétlődik meg, immáron egy posztoszocialista-késő kapitalista közegben.

Avantgárd spiritusz

Az 1994-es újságszínházi sorozatot feldolgozó konferencián²¹ Veres Anna a permanens kreativitásban jelölte meg a sorozat eredőjét. Érzékletes visszaemlékezése szerint Halász Péter egyfajta folyamatos színházi erőteret tartott fenn maga körül, melyben bármiből bármikor színház lehetett. A konferencia több előadá-

¹⁹ „Ahhoz, hogy egy komplex társadalomban hatékonná váljanak, a társadalmi performanszokat »re-fuzionálni« kell. Minél inkább sikerül ez, annál meggyőzőbb és hatékonyabb lesz az adott cselekvés, vagyis annál rítusszerűbb. Minél kisebb a fúzió, és ennek nyomán minél kevésbé hatékony az adott cselekvés, annál kevésbé hat rítusként, ehelyett inkább mesterséges performanszként” (ALEXANDER 2009, 28). A Városi Színház társadalmi beágyazottságának hiányát Simon Balázs több alkalommal is tematizálta, például SZTANKAY 2016.

²⁰ A szókapcsolatot a Váradi Júliával készült interjúban használták az alapítók, lásd VÁRADI 2001.

²¹ SZÍKE. Színházi kreativitási eszközök, az SZFE konferenciája, Budapest, Kamra, 2013. november 15.

sa is rámutatott, hogy a sorozatban olyan ötletek, dramaturgiai és scenikai fogások jelentek meg egy-egy produkció szervezőelveként, amelyek 2000 után új teatrális műfajokként jelennek meg; műfajként való definiálásukat éppen az ismétlés segíti, azaz hogy egy alkotó vagy csoport számos előadásban következetesen használja az adott fogást (például dokumentumok használata, civilek felléptetése, videó, illetve egyéb technikai médiumok közbeiktatása). A Városi Színház *Jack Smith balott* című előadása megerősíti a fenti tézist: Halász Péter avantgárd érzékenységgel érezte/tudta, hogy mi lesz a trend tíz év múlva (jelen esetben a performanszok újrajátszása).

Bibliográfia

- ALEXANDER, Jeffrey C. (2009), A társadalmi performansz kulturális pragmatikája: ritualitás és racionalitás között, ford. GAGYI Ágnes, in HORVÁTH Katalin–DEME János (szerk.), *Társadalmi performansz*, Budapest, Káva Kulturális Műhely.
- ASSMANN, Jan (2004), *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*, Budapest, Atlantisz.
- BUTLER, Judith (2005), Kritikus queerség, ford. SÁNDOR Bea, in *Jelentős testek. A szexus diszkurzív korlátairól*, ford. BARÁT Erzsébet, SÁNDOR Bea, Budapest, Új Mandátum, 211–229.
- DROZDIK Orsolya (2006), *Individuális mitológia. Konceptuálistól a posztmodernig*, Budapest, Gondolat.
- HAVASRÉTI József (2006), *Alternatív regiszterek*, Budapest, Typotex.
- JONES, Amelia (2012), Timeline of Ideas: Live Art in (Art History), a Primarily European – US-Based Trajectory of Debates and Exhibitions Relating to Performance Documentation and Re-Enactments, in Amelia JONES–Adrian HEATHFIELD (eds.), *Perform Repeat Record. Live Art in History*, Bristol–Chicago, Intellect, 424–431.
- KOÓS Anna (2009), *Színházi történetek szobában, kirakatban*, Budapest, Akadémiai.
- MÜLLNER András (2003), Az anekdotáról. Baksa Soós János és Erdély Miklós kapcsán, in HAVASRÉTI József–K. HORVÁTH Zsolt (szerk.), *Avantgárd: underground: alternatív. Popzene, művészet és szubkulturális nyilvánosság Magyarországon*, Budapest, Kijárat–Artpool Művészetkutató Központ–PTE Kommunikációs Tanszék, 109–120.
- MÜLLNER András (2004), Az első happening. A magyarországi neoavantgárd akcionizmus vázlatos története, in DERÉKY Pál–MÜLLNER András (szerk.), *Né/ma? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*, Budapest, Ráció, 182–204.
- NEMES Z. Márió (2016), Térérzékeny avantgárd, in SOMLYÓ Bálint–TELLER Katalin (szerk.), *Filozófus a műteremben. Tanulmányok Radnóti Sándor 70. születésnapjára*, Budapest, ELTE Eötvös Kiadó, 263–270.

- SCHECHNER, Richard (1993), Ron Vawter for the Record. An Interview by Richard Schechner, *The Drama Review*, 1993/3, 17–41.
- SCHNEIDER, Rebecca (2011), In the meantime: performance remains, in *Performing Remains. Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, London–New York, Routledge, 87–110.
- SCHNEIDER, Rebecca (2012), It Seems As If... I am Dead. Zombie Capitalism and Theatrical Labour, *The Drama Review*, 2012/4, 150–162.
- SCHNEIDER, Rebecca (2015), New Materialisms and Performance Studies, *The Drama Review*, 2015/4, 7–17.
- SCHULLER Gabriella (2014), MŰ/EMLÉK/MŰ. A magyar neoavantgárd színházi emlékezete, *Theatron*, 2014/1, 33–36.
- SZŐNYEI Tamás (2000), Józsefváros? Ott a helyünk!, *Magyar Narancs*, 2000. november 2. 6–7, 29.
- SZTANKAY Ádám (2016), Maszk nélkül, *168 Óra online*, 2016. június 6. <http://www.168ora.hu/arte/maszk-nelkul-145949.html> Letöltés ideje: 2017. január 20.
- VÁRADI Júlia (2001), A Városi Színház emblémája egy gondterhelt majom, *Élet és Irodalom*, 2001. július 6., 7.

BOZÓ PÉTER

A mikádó halállistája,
avagy a performativitás mint szövegkritikai probléma*

Akik a zenés színház hangrögzítés és a filmfelvétel előtti korszakával foglalkoznak, alapvető problémával találják szemben magukat: az előadások reprodukálhatatlan voltával. Ez valóban probléma, hiszen hogyan lehet egyáltalán érdemben színház- és zenetörténeti tanulmányokat folytatni, ha magukat az előadásokat nem tudjuk megnézni és meghallgatni? Vajon mennyire lehet rekonstruálni egy olyan színházi produkciót, amelyet sem vizuális, sem akusztikus formában nem tudunk felidézni? A kutatók persze igyekeznek megtenni, ami tőlük telik, azonban kénytelenek szükségmegoldáshoz folyamodni, s az előadások lenyomataihoz – többnyire írásos dokumentumaihoz – fordulni, már feltéve, hogy maradtak fenn ilyenek. Vagyis a látható-hallható események elemzése helyett a szövegkritika módszereit kísérlik meg alkalmazni, általában felemás sikerrel. A módszernek megvannak a maga eredményei, ugyanakkor a korlátai is. A továbbiakban azt szeretném egy konkrét példán keresztül illusztrálni, milyen kihívásokkal szembesül a kutató, ha arra a kérdésre próbál választ találni a fennmaradt előadási anyagok alapján, hogyan játszottak egy operettet a késő 19. században. Konkrét példám a *The Mikado* című darab egyik zeneszáma, a Ko-Ko nevű szereplő első felvonásbeli dala, melynek szövegét William Schwenk Gilbert (1836–1911), zenéjét pedig Arthur Sullivan (1842–1900) írta. Mielőtt azonban ennek vizsgálatára sort kerítenék, szükséges röviden felidézni, milyen darab is *A mikádó*, és miért volt annyira újszerű a késő 19. századi Magyarországon.

* A tanulmány a *Performativitás mint fordulat* című konferencián (2016. május 30.) elhangzott előadás írott változata, és az MTA Bolyai János Kutatási Ösztöndíjának támogatásával készült. A szerző az MTA BTK Zenetudományi Intézet munkatársa. A munkámban használt rövidítések feloldása: SZT = Országos Széchényi Könyvtár, Színháztörténeti Tár; ZT = Országos Széchényi Könyvtár, Zeneműtár.

1. táblázat. Brit operettek bemutatói a Népszínházban 1890-ig

Bemutató	Zeneszerző	Magyar cím	Eredeti cím	Előadás
1881. június 25.	Sullivan	<i>A Pannifor kapitánya</i>	<i>H. M. S. Pinafore</i>	4
1886. december 10.	Sullivan	<i>A mikádó, vagy Titipu városa</i>	<i>The Mikado; or, The Town of Titipu</i>	75
1887. november 5.	Sullivan	<i>Fejő leány, vagy Költőimádás</i>	<i>Patience or Buntborne's Bride</i>	10
1888. május 9.	Cellier	<i>Dorothy</i>	<i>Dorothy</i>	3
1889. április 26.	Sullivan	<i>A gárdista</i>	<i>The Yeomen of the Guard</i>	7

A brit szerzőpáros operettje 1885-ös ősbemutatóját követően nemzetközi sikert aratott: három hónappal azután, hogy a londoni Savoy Theatre társulata a bécsi Carltheaterben vendégszerepelt vele, 1886. december 10-én a budapesti Népszínház is műsorra tűzte. Míg Offenbach egyfelvonásos francia operettjeit és egész estét betöltő *opéra bouffe*-jait az 1850-es évek végétől kezdve sorra mutatták be Magyarországon, s körülbelül ugyanekkoról a bécsi operettkomponisták, Franz von Suppé, később ifjabb Johann Strauss és mások műveit is rendre előadták, a *Savoy opera*, vagyis az operett brit válfaja meglehetősen új jelenség volt ekkortájt Budapesten. Az első, 1881-es Gilbert- és Sullivan-bemutató csupán mérsékelt sikert aratott: az *H. M. S. Pinafore*, melynek címében Ófelsége hajójának nevét a magyarul illedelmesebben csengő *Panniforra* változtatták, mindössze négy előadást ért meg (lásd 1. táblázat; BERCZELI ANZELM 1958, 22–35). Öt évvel később *A mikádó* volt a második brit operett a magyar fővárosban, lényegében az egyetlen, amely népszerűnek bizonyult az 1880-as évek londoni terméséből.

Mintha a forráshelyzet is arra utalna, hogy a Gilbert- és Sullivan-darabok meglehetősen távol álltak a budapesti közönség ízlésétől. Mindenesetre ennek jeleként értelmezem, hogy egy sor további Sullivan-darabot ugyan beszerzett a Népszínház, ám egyáltalán nem játszották őket (lásd 2. táblázat). Közülük kettő, a *Ruddigore; or, The Witch's Curse* és a *The Gondoliers; or, The Statutory Duel* közel állhatott hozzá, hogy bemutassák. Legalábbis erre utal, hogy magyar fordítás is készült belőlük: az előbbi Fái Jakab Béla fordításában és kézírásában maradt fenn, *Vérvár vagy a boszorkány átka* címmel (SZT, MM 6005), míg utóbbi Rákosi Jenő magyarításában *A két gondolás vagy Baratária királya* címet kapta (SZT, MM 5538 és MM 5539, az előbbi példány Rákosi autográfja). Mi több, a *Vérvárból* kézíratos partitúramásolat is készült (ZT, Népsz. 1055), *A két gondolásból* pedig még a zenekari és énekszólamokat is kimásoltatták (ZT, Népsz. 398/I–IV). Ezzel szemben csak angol nyelvű nyomtatott zongorakivonat maradt fenn a *The Pirates of Penzance or The Slave of Duty* (A cornwalli kalóz, vagy a becsület rabja) című darabhoz (ZT, Népsz. 989); csak

londoni kiadású szövegkönyv a *Princess Ida or Castle Adamant* (Ida hercegnő, avagy az adamanti kastély) és az *Utopia Limited or The Flowers of Progress* (Utópia Kft., avagy a haladás virágai) című darabokból (SZT, IM 2204, illetve IM 1046). A *Iolanthe* esetében pedig csupán a Népszínház 1889-től 1908-ig vezetett, fennmaradt könyvtári főkönyvének (SZT, Irattár 149–151) bejegyzéséből tudjuk, hogy valaha ennek a szövegkönyvét is beszerezte az intézmény.

*A mikádó*t viszont nemcsak hogy bemutatták Budapesten, de határozott sikeréről árulkodik a kor színházi gyakorlatában magasnak mondható előadásszám mellett az a tény, hogy paródiáját is játszották: Otto Ewald angol–német keveréknyelven írt, *Der Mizekado, oder Ein Tag in Pititu* (Az almikádó, avagy egy nap Pitituban) című egyfelvonásosát, melynek zenéjét egy Franz Beier nevű obskurus komponista írta, Budapesten a Gyapjú Utcai Német Színházban mutatták be, 1888. december 2-án (BINAL 1972, 417). Mi több, *A mikádó* utánzataként született meg az első távolkeleti miliőben játszódó pesti operett: Sztojanovits Jenő egyházzenesz és Rothauser Miksa (Ruttkay György) újságíró 1888-ban bemutatott darabja, a *Peking rózsája*, amely nem más, mint Carlo Gozzi *Turandot* című tragikomikus színpadi regéjének parodisztikus feldolgozása (BOZÓ 2013, 297–315). Utóbbi mű bemutatójáról beszámolva a *Zenelap* „Sz.” betű mögé rejtőző kritikus a nem mulasztotta el megjegyezni:

Mióta *A mikádó* oly feltűnő sikereket aratott mindenfelé, a librettisták fő figyelme a Kelet mesés és varázsos furcsa világa felé fordult. Bizonyos tekintetben helyesen is, mert ez a motívum még alig szerepelt az operette bohózatos, tarka-barka, csapongó világában. De ha így haladunk, nemsokára még Afrika feketéivel is találkozunk az operette keretében. (*Zenelap*, 3/10, 1888. április 22., 76.)

A mikádó legsajátosabb vonása ugyanis, hogy távolkeleti színhelyen játszódik: Titipu városában, vagyis egy kitalált, képzeletbeli Japánban. Mint a *Zenelap* recenziója utalt is rá, ez a fajta helyszínválasztás meglehetősen újszerű volt Budapesten a bemutató idején. Az egzotikus japán miliőt részint a mű zenéjének 19. századi európai fül számára szokatlan pentaton részletei hivatottak megfesteni, például mindjárt az introdukció-kórus kezdetén. Mint Michael Beckerman rámutatott, a japán lokálkolorit zenei ábrázolásának másik eszköze egy autentikus japán dallam felhasználása, amelyet azonban Sullivan nem pontosan, hanem eltorzított formában idéz (BECKERMAN 1989, 307). A szóban forgó dallam több helyütt felbukkan a darabban: már a nyitányban és az első finálé kezdetén is megjelenik, a második felvonásban pedig indulóként kíséri a mikádó fellépését. Sullivan eljárását más késő 19. századi brit operettkomponisták is követték. Például Sidney Jones, akinek 1896-ban bemutatott, *The Geisha, A Story of A Tea House* (*A gésa, vagy egy japáni teaház története*) című darabja szintén Japánban játszódik. Ebben a japán szereplők – mindenekelőtt Mimóza, a gésa – a *The Mikado* indulójához hasonlóan europaizált japán dallamokat énekelnek, melyeket Jones a

londoni Japán Társaság alelnökétől, Arthur Diósytól (1856–1926) szerzett, aki egy ’48-as magyar emigráns, Diósy Márton fia volt (EVERETT 2013, 301–310).

Az ilyesféle zenei kolorit alkalmazása persze nem több pusztá felszínnél. A szokatlan helyszínválasztás célja persze nem is valamiféle folklorisztikailag hiteles Japán reprodukciója lehetett: mint Derek B. Scott figyelmeztet, az egzotikus színpadi téma vonzerejét a látványos díszletek és jelmezek lehetősége mellett talán inkább az adhatta, hogy a távoli és idegen civilizáció jelmezeinek és kulisszáinak leple alatt nevetségessé lehet tenni a saját, honi viszonyokat (SCOTT 1998, 327). Példaként éppen arra a zeneszámról hivatkozik, amely bennünket most közelebről érdekel: Ko-Ko dalára. Kétségtelen, hogy *A mikádó* e részlete nagyon is európai zenei és színházi hagyományokra támaszkodik. Nem orientalizáló stílusú, hanem a 18. századi olasz *opera buffa* kedvelt típusával, az úgynevezett katalógus-áriával rokon, amely valamiféle lista vagy katalógus gyors, hadarásszerű felsorolása-eléneklése. Az *aria di catalogo* talán legismertebb példája Leporello no. 4 Regiszter-áriája Mozart *Don Giovanni* című operájából („Madamina, il catalogo è questo...”, 1787), ahol a címszereplő szolgálja azt sorolja fel, hogy gazdája melyik országban hány hölgyet tett boldoggá. *A mikádó* szóban forgó dala is katalógus, csak éppen kevésbé örömteli: Ko-Ko ugyanis Titipu főhőhérja, aki azt veszi számba sajátos akasztófahumorról, hogy kiket lehetne szükség esetén likvidálni. A japán uralkodó, mint azt az előkelő Pish-Tush lord dalából megtudhatjuk (no. 3 Song „Our great Mikado, virtuous man...”), olyan erkölcsnemesítő törvényt hozott, amely szerint tilos házasságon kívül szerelmi kapcsolatot folytatni. Aki a törvény ellen vét, az elveszíti a fejét, nem átvitt értelemben, hanem nagyon is konkrétan. Sajnos az új törvény értelmében lényegében mindenkit halállal kellene büntetni, többek között a mikádó fiát, a Ko-Ko gyámleányába, Yum-Yumba szerelmes Nanki-Poot is. Az éles eszű japán nemesemberek ezért Ko-Kót nevezték ki főhőhernak, aki maga is megszegte a törvényt, s így elsőként saját magát kellene lefejeznie. Ko-Ko ezt persze nem teszi meg, úgyhogy a törvény méregfoga ki is van húzva.

Nem árt persze minden eshetőségre felkészülni, úgyhogy van azért az új főhőhernak egy halállistája, arról a népségről, „melynek halála kiváló nyereség lesz a társadalomra nézve nagyban és egészben”. Első felvonásbeli fellépését követően annak rendje és módja szerint meg is osztja a listát a közönséggel, egy háromstrófás dalocskában (no. 5a Song). Alább a zeneszám angol szövegét közlöm – arra a sugó-, illetve rendezőpéldányként használt két szövegkönyvre támaszkodtam, amelyeket jelenleg a londoni Victoria and Albert Museumban őriznek, s amelyeket egykor a londoni Savoy Theatre-ben használtak. A korábbi, THM/73/1/11 jelzetű forrást minden valószínűség szerint az ősbemutató betanításához használták. Nyomtatott szövege számos kézíratos javítást tartalmaz, ezeknek jó része nyomtatott formában rögzült a THM/73/1/6 jelzetű másik sugópéldányban, amely valamivel később, az 1880-as évek vége felé lehetett használatban. Alább ez utóbbi szövegét közlöm, a másik példány eltérő szövegváltozataira < > jelekkel utalok, és a lábjegyzetben közlöm őket (a kórus szövegrészeit, amelyek Ko-Ko strófáinak utolsó sorait visszhangozzák, kihagytam):

KO-KO:

As <some day it may happen>¹ that a victim <must>² be found,
 I've got a little list – I've got a little list
 Of <society>³ offenders who might well be underground,
 And who never would be missed – who never would be missed!
 There's the pestilential nuisances who write for autographs –
 All <people>⁴ who have flabby hands and irritating laughs
 All children who are up in dates, and floor you with 'em flat –
 All persons who in shaking hands, shake hands with you like that –
 And all third persons who on spoiling tête-à-têtes insist –
 They'd none of 'em be missed – they'd none of 'em be missed!

[...]

KO-KO:

<There's>⁵ the nigger serenader, and the others of his race,
 And the piano-organist – I've got him on the list!
 <And the>⁶ people who eat peppermint and puff it in your face,
 They never would be missed – they never would be missed!
 <Then>⁷ the idiot who praises, with enthusiastic tone,
 <All>⁸ centuries but this, and every country but his own;
 And the lady from the provinces, who dresses like a guy,
 And who „doesn't think she waltzes, but would rather like to try”;
 And that singular anomaly, the <lady novelist>⁹ –
 I don't think she'd be missed – I'm sure she'd not be missed!

[...]

KO-KO:

And that Nisi Prius nuisance, who just now is rather rife,
 The Judicial humorist – I've got him on the list!
 All funny fellows, comic men, and clowns of private life –

¹ it seems to be essential

² should

³ social

⁴ persons

⁵ Then

⁶ All

⁷ And

⁸ Every

⁹ critic dramatist

hárfaszólam (ZT, ZBK 381) a többi zenekari stimmtől külön került át az Operaház kottatárából az OSZK Zeneműtárába – ez alighanem utólagos kiegészítés, mert a partitúra tintás alapszövege nem ír elő ilyen hangszert. Mi több, úgy tűnik, hogy a Népszínház zenekarában csak 1897-től volt állandó hárfás:

[A] Népszínház zenekarában is öröndetes reformokat létesít az új igazgató [ti. Porzolt Kálmán]. A zenekar ujjaszervezése fel fog tűnni a *Nebántsvirág* előadásán, midőn először jelenik meg a darab előadásánál a zenekarban a hárfa. Eddig ugyanis Küry Klára hárfás szólóját költségkímélés szempontjából cimbalommal helyettesítették, míg ezentúl minden darabot, operettet s népszínművet egyaránt úgy fognak előadni, ahogy a szerző megírta (*Zenelap*, 11/23, 1897. október 25., 5).

Mellesleg a népszínházi partitúra megfelelő helyén nincs szöveg az énekszólam alatt – ilyesmi gyakran előfordul vezérkönyvek esetében. Vannak viszont benne ceruzás bejegyzések, amelyek arról árulkodnak, hogy a kottát nemcsak a Népszínházban, hanem jóval később, még a budapesti Városi Színház 1924. szeptember 25-i felújításához is használták, amely akkoriban az Operaház második játszóhelyéül szolgált: a no. 3 zeneszám kezdetén a városi színházi előadásokat vezénylő Stephanidesz Károly karmester jegyezte be az 1924-es előadások dátumait, valamint néhány érdekes adalékot egyes előadások lefolyásával kapcsolatban. A krónikából megtudhatjuk például, hogy 1924. október 4-én Augusztai főhercegnő, másnap pedig a kormányzó is megtekintette a darabot, valamint azt is, hogy az október 18-i előadáson a rendező, Ferenczi Frigyes (1869–1935) ugrott be Ko-Ko főhőhöz, november 6-án pedig Pooh-Bah lord, „legfőbb minden egyéb” szerepében. Az érdekes részletek ellenére a forráshelyzet nem túl ideális, aminek oka alighanem éppen a darab népszerűsége lehet: általában azoknak a műveknek az anyaga szokott hiányosan fennmaradni, amelyeket sokan és sokat játszottak. Márpedig *A mikádó*t gyakran játszották Budapesten az 1886 és 1924 közötti időszakban: a Népszínházban a bemutatót követően két alkalommal, 1891. október 20-án és 1905. március 24-én is felújították, 1900. november 30-án pedig a Magyar Színházban is bemutatták.

Van azért egy olyan szövegváltozatunk is, amelyet ugyan nem a Népszínházban használtak, ám nyilvánvalóan ottani forrásról készült másolat. Általános gyakorlat volt ugyanis, hogy az intézmény által bemutatott darabok szövegváltozatát kéziratból litografálva sokszorosították. Az ilyen formában megjelent példányokat, illetve a darabok előadási jogát a vidéki magyar társulatok a Népszínház titkárától szerezhették meg, aki általában kézjeggyel és pecsétjével hitelesítette a szövegváltozatok címlapján írásba adott játszási engedélyt. Több ilyen példány maradt fenn más darabokból; például Bátor Szidor és Hegyi Béla *A titkos csóka* című operettjének (1888) litografált szövege (SZT, MM 7073), melyből egy sugókönyvként használt, eredeti kéziratot példány is fellelhető (SZT, MM 5904), ugyanattól a kéztől, amely a litografált példányt másolta. *A mikádó* Rákosi-féle fordításából is

rendelkezésünkre áll egy ilyen, kéziratból litografált szövegekönyv (SZT, MM 3162), a budapesti Moore nyomda 1880-as évekből való kiadása, amely a pecsétek tanúsága szerint több vidéki színigazgató: Bánfalvy Béla (1854–1903), Zilahy Gyula (1859–1938), Mezei Béla (1861–1921) és Relle Iván (1861–1914, 1885-től a Népszínház ellenőre) könyvtárát is megjárta. A sűgók bejegyzései szerint 1888 áprilisában nagykárolyi, 1899. december 29-én, 31-én és 1900. január 21-én pozsonyi, 1903. június 27-én aradi, 1909. január 9-én debreceni előadásokon használták ezt a forrást. A játsszási engedély ugyan ezúttal hiányzik a címlapról, a nyomtatott sablonszöveg azonban elárulja, hogy ezúttal is népszínházi példányról készült másolattal van dolgunk:

Kéziratnak tekintendő, / lemásoltatása, lemásoltatni engedése, kikölcsönzése tilos s e tilalom el- / len vétő teljes kártérítésre köteleztetik. Az előadás joga és a darab ma- / gyar anyaga kizárólag Nemes Ferencztől, a budapesti népszínház / titkárártól szerezhető meg. / A mikádó / vagy / Titipu városa. / Bohózatoss japáni operette 2 felvonásban. Írta W. S. Gilbert; / angolból fordította Rákosi Jenő. Zenéjét szerzette Arthur Sullivan. / [üresen hagyott rész] színigazgató urat feljogo- / sítom, hogy jelen darabot az igazgatása alatt álló társulat által / Magyarország bármelyik magyar színpadán / – a budapesti és kolozsvári színházak kivételével – előadhassa. / Budapest 188[üres] évi [üres] hó [üres] n[ap].

Ko-Ko dala e szövegekönyvben három helyett mindössze két strófával szerepel, ráadásul egy kék és egy zöld színű ceruzás vonal, valamint a margón olvasható, grafitceruzával írott „nem” szó tanúsága szerint ezeket is húzták a darabból – persze, hogy mikor, ki és milyen előadás alkalmával, azt nem tudni. Íme Rákosi szabad átköltése; a litografált szöveget betűhíven közlöm, az ismétlésekre utaló |::| jeleket és a németes scharfes s-t is:

KO-KO:

S ha egyszer aztán mégis kéne egy egy áldozat
|: van kész lisztám reá :|
Teszem azt például a szájas nagy kommunista had
|: Ezt ki sajnállaná :|
Balirányos rőfös akademikus bírálók
Vagy a huszonhét krajczáros és svindler boltosok
A veteránus banda s a vén asszony egyletek
Erzsébettéri majmos cifra czafra gyermekek
Fuxinos korcsma, deficit és férges policzáj
|: Ezt ki sajnállaná :|

[...]

Itt vannak a krajczáros palotai asszonyok
 A német zengeráj, ezt ki sajnállaná
 Megy az utcán sleppel végig festett csajla vénuszok
 |: Ezt ki sajnállaná :|
 A szakácsné, szobalány, dada s áldott czupringernők
 Egy hét- hétszer szegődnek föl is hétszer mondnak ők
 A kávések a sok kotyvasztó tejes asszonyok
 Éjfélig zongorázó házmester kisaßzonyok [sic!]
 S a ház seprűs árkaugyala
 Házmesterné maga.
 |: Ezt ki sajnállaná. :|

[...]

Mint láthatjuk, Rákosi szövegváltozata meglehetősen eltér az angol eredetitől (vagy inkább: eredetiktől). Ráadásul a litografált példányban közölt szöveg előadásával kapcsolatban különösen érdekes adalékokkal szolgál a népszínházi források egyike: a Ko-Kót alakító színész zeneszámaait tartalmazó szólamfüzet (ZT, Népsz. 513/IV). Hogy ezúttal valóban a Népszínháznál használt forrásról van szó, azt az intézmény könyvtárának pecsétje mellett a használók bejegyzései is tanúsítják. Az elülső borítón a „Dalnok” és a „Németh” név olvasható, míg a címlapon Gyöngyi Izsó (1860–1923) és Németh József (1854–1916) neve. Nemcsak a korabeli színlapról, de sajtóbeszámolókból is tudjuk, hogy az 1886-os budapesti bemutató alkalmával Németh játszotta Ko-Ko szerepét – tegyük hozzá, hogy az 1891-es felújítás alkalmával is. Gyöngyi ugyan szintén a Népszínház tagja volt, de csak *A mikádó* premierjét követő, 1887/1888-as évad kezdetén vette át Németh helyét, aki egy rövid időre a kolozsvári színházhoz szerződött át (*Budapesti Hírlap*, 7/277, 1887. október 8., 3 és 7/280, 1887. október 11., 3). Gyöngyi 1887. október 29-én alakította először Ko-Kót, egykorú sajtóbeszámoló szerint nem túl nagy sikerrel: Rákosi lapja arról írt, hogy „Az új Katisha, a friss Ko-Ko abszolúte nem tetszenek” (*Budapesti Hírlap*, 7/299, 1887. október 30., 3), egy másik névtelen kritikus pedig úgy vélte, hogy „Gyöngyi (Ko-Ko) a japáni főhóhért úgy látszik a *Nebántsvirág*-beli őrmesternek nézte s úgy is játszotta” (*Fővárosi Lapok*, 24/298, 1887. október 30., 2200).

Ami „Dalnok”-t illeti, nem Dalnoki Béniről van szó, hanem fiáról, dr. Dalnoki Viktor operaénekesről (1868–1955), aki apjával ellentétben nem tenor, hanem bari-tonista, polgári foglalkozását tekintve pedig fogorvos volt. Dalnoki, az „érces szavú és ötletes Koko” (*Pesti Hírlap*, 46/201, 1924. szeptember 26., 9) az 1924-es városi színházi bemutató alkalmával alakította a főhóhért, s ez alkalommal „ötletes humorával és eleven kedélyével vált ki” (*Budapesti Hírlap*, 44/201, 1924. szeptember 26., 7). Ő azonban, úgy tűnik, nem énekelte a halállista-dalt. Legalábbis erre utal, hogy a városi színházi felújítás fennmaradt sűgópéldányában (SZT, MM 5673) a zeneszám szövege egyáltalán nem szerepel. Megjegyzendő azonban, hogy

a sűgópéldányba behelyezve fennmaradt azért egy hosszú, különálló papírcetli, s rajta egy inkább emlékeztető jellegűnek látszó, nem versbe szedett, hanem prózai lista. Sejtésem szerint ez a szöveggönyvben nem szereplő zeneszám pótlékaként szolgálhatott, s a következő tételeket tartalmazza:

Miniszter elnök / Pénzügy miniszter / Kúriai tanácselnök / Fő hadvezér / Szanálási főbiztos / Fascista vezér / Üdvhadsereg generális / Gubabeváltóhivatal igazgató / Fő-polgármester / Al-polgármester / ~~Ütépítési~~ / ~~Vízrajzi~~ / ~~Szociálpolitikai~~ / ~~Köztisztasági~~ / ~~Kataszteri~~ / ~~Tanácselnök~~ / Omge,¹³ Emke,¹⁴ Demke¹⁵ / Temke / Nyukosz¹⁶ Memphosz / Orrhossz Titoknoka / F. t. c. B. t. c. T. R. C. / csatára / Kertmozi szellőztetője / Ingenuszoda pénztáros / [átfirkált, olvashatatlan szó] / Ebédeken előevő / Bankettekén felköszöntő / Színházban előröhögő / Temetésén elősíró / Steináknál reklám / fiatalodó

De térjünk vissza Ko-Ko népszínházi szólamfüzetéhez. Mint a bejegyzett nevek tanúsítják, a partitúrához hasonlóan ezt is évtizedeken át használták; minden valószínűség szerint az 1886-os budapesti bemutatótól kezdve legalább az 1924-es felújításig. A kottába belelapozva a no. 5a első strófájához többféle szövegváltozatot is találunk, mint az az 1. fakszimile alján látható. Ez alapján lehetségesnek, sőt igen valószínűnek látszik, hogy a zeneszámot nem mindig ugyanazzal a szöveggel énekelték. Annál meglepőbb, hogy továbblapozva, a dal harmadik és egyben utolsó strófájának dallamához viszont semmilyen szöveget nem jegyeztek be (2. fakszimile). Mi lehet ennek a magyarázata? Talán a kotta másolását követően két strófára rövidítették a dalt? Vagy talán ezt a strófát előadásról előadásra szabadon lehetett alakítani? Inkább az utóbbi mellett szól, hogy operettek esetében ma is jól ismert hagyomány az aktuális szövegstrófák rögtönzése vagy hozzáköltése. Karl Kraus, a bécsi irodalmár nem egy ilyen aktuális strófával – németül: *Zeitstrofe*-val – gyarapította a 20. század elején egy sor Offenbach-darab szöveggönyvét (RODE-BREYMANN 2009), s a magyar Juhász Gyula költeményei között is akadnak ilyesféle versek. Ko-Ko dala esetében már az eredeti szöveg jellege is valósággal felszólít az aktualizálásra, s a darab előadásain ma is élő hagyomány a halállista újraírása. Az 1924-es városi színházi felújításról beszámolva Béli Izor meg is említette, hogy „néhány aktuális strófák szerzésével a sikerhez járult Molnár Jenő is” (*Pesti Hírlap*, 46/201, 1924. szeptember 26., 9).

¹³ Országos Magyar Gazdasági Egyesület, 1862 és 1945 között működött e néven.

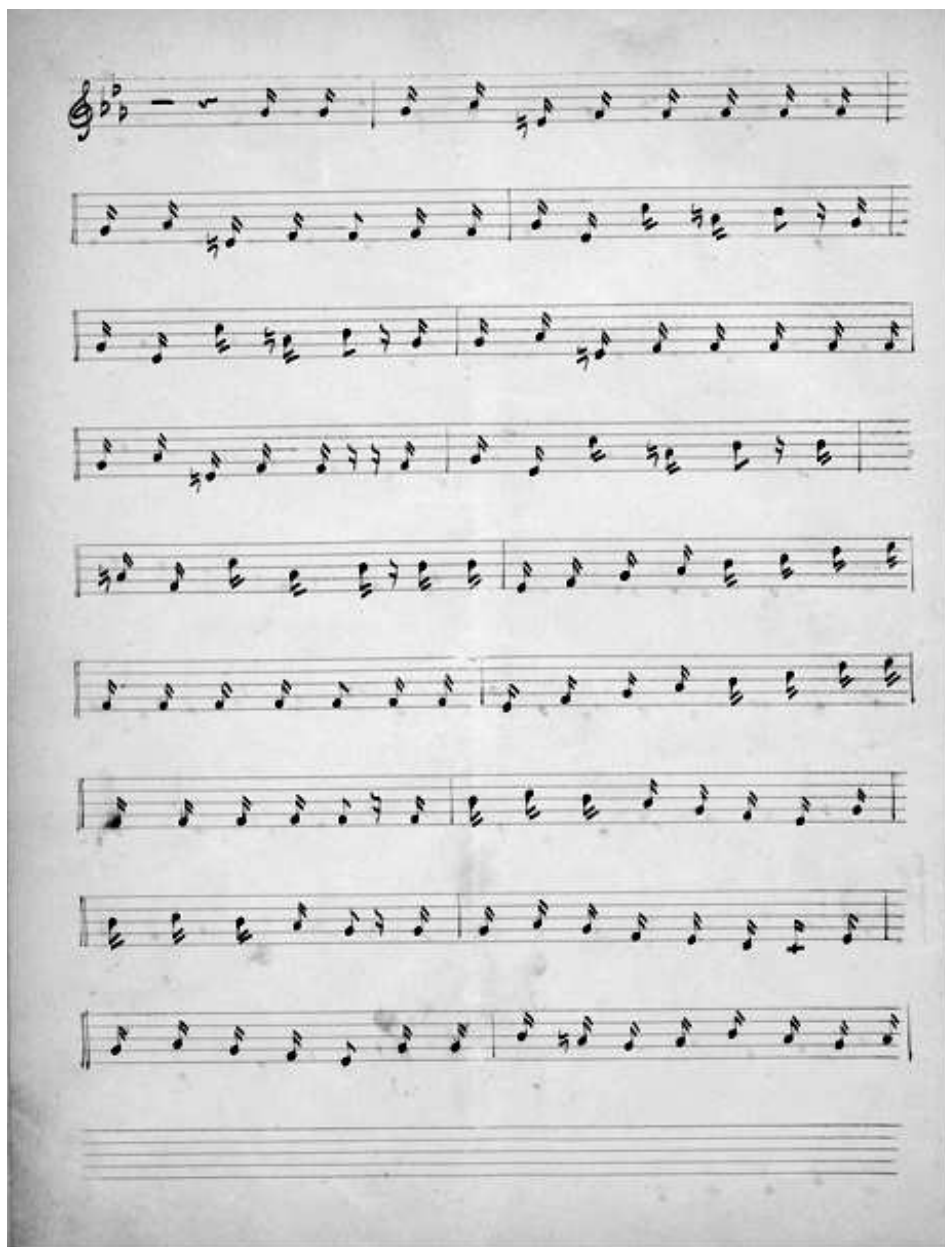
¹⁴ Erdélyi Magyar Közművelődési Egyesület, 1885 és 1946 között működött.

¹⁵ Délmagyarországi Magyar Közművelődési Egyesület.

¹⁶ Nyugalmazott Katonatisztek Országos Szövetsége, 1919-ben jött létre.



1. fakszimile: Ko-Ko népszínházi szólamfüzete, fol. 2r
Az Országos Széchényi Könyvtár, Budapest szíves engedélyével



2. fakszimile: Ko-Ko népszínházi szólamfüzete, fol. 3v
Az Országos Széchényi Könyvtár, Budapest szíves engedélyével



Hozzá kell tenni, hogy a népszínházi szólamfüzetben nemcsak alternatív szövegváltozattal, hanem nyilvánvaló elírások javításával is találkozunk a zeneszám kezdetén. Mint az 1. fakszimilén látható, az első, tintás szövegváltozat első két sorának legkorábbi változata így szól: „S ha egyszer aztán mégis kéne egy-egy áldozat, van kész *bibám* reá, van kész *bibám* reá!”. A „hibám” szó nyilvánvalóan értelmetlen, ezért, mint láthatjuk, mindkét helyen ceruzával kihúzták és „lisztám”-ra javították, így, sz-szel, ahogyan a litografált szövegkönyvben is szerepel. Sejtésem szerint az elírások magyarázata az lehet, hogy a kopista egyszerűen nem magyar anyanyelvű lehetett. Erre utal többek között az a mód, ahogyan a következő oldal kezdetén a „kommunistahad” szót lejegyezte (3. fakszimile): egy m-mel írta, és a kritikus hely fölé tett vonással jelezte, hogy kettőzött mássalhangzóról van szó. Ez a rövidítés a 20. század közepéig használt német folyó írás (*Kurrentschrift*) egyik jellegzetessége. Külön neve is van németül: *Faulheitsstrich*nek hívják, ami szó szerint „lustasági vonást” jelent. Statisztikai adatok szerint *A mikádó*-premier idején, az 1880-as években Budapest lakosságának még nem is csekély része – 1881-ben 34,3%-a (122 155 fő), 1891-ben már csak 23,7%-a (115 573 fő) – német ajkú volt (THIRRING 1894, 56). A halállista-dal második strófájában említett „czupringer” is félreérthetetlenül utal rá, hogy milyen nyelvi környezetben született az Ady szavaival élve „svábból jött magyar” Rákosi átköltése: ez a szó ugyanis a német *Zubringer* eltorzítása; itt olyan személyt jelent, aki háztartási alkalmazottakat közvetít.

Mellesleg Rákosi, a harmincmillió magyar impérium délibábos eszméjének terjesztője később maga vallotta be emlékirataiban, hogy színházának zenekara „csupa oktalan osztrák és cseh muzsikus”-ból állt (RÁKOSI 1926, II, 79), s állítását a színház fennmaradt társulati listái is megerősítik (Budapest Főváros Levéltára, IV. 1403. n.). Márpedig a Népszínházban a kottamásolás feladatát is jórészt maguk a zenekari tagok látták el, nem egy esetben a nevüket is megörökítve. Így például Heribert König brácsás, aki nyilvánvalóan német ajkú volt, másolta egyebek mellett Charles Lecocq Budapesten 1876-ban bemutatott, *A kis doktor* (*Le Pompon*) című operettjének egyik első hegedű szólamát (ZT, Népsz. 422/II). Kuncz Károly harsonás kézírása a játszópartitúra második felvonást tartalmazó kötete Serly Lajos *Világszép asszony Marciájának* (1887) anyagában (ZT, Népsz. 802/I). Kuncz valószínűleg inkább Karel lehetett, mint Károly, mert a nagy C betűket, még a 4/4-es ütemmutatót jelző nagy C-ket is, hacsekkel írta. Hacsekkes c-vel találkozunk Hudeček Ágoston másodhegedűs vezetéknévének egyik változatában is (bár maga a Hudeczek formát használta); az ő kézírásából litografálták *A kis molnárné* című Sztojanovits-operett (1892) játszópartitúráját (ZT, Népsz. 430/II), és ő másolta az első felvonást Konti József karmester *A subanc* című darabjának (1888) játszópartitúrájában (ZT, Népsz. 667/I). Konti – eredeti nevén: Josua Cohn –, *Az eleven ördög* (*Der kleine Vicomte*, 1884) és több sikeres magyar operett szerzője Varsóban született lengyel zsidó volt, aki Bécsben tanult, és Salzburgban is működött, mielőtt Magyarországra került (BOZÓ 2014). És itt van Franz Schneider nagybőgős, vagy inkább scharfes sz-szel *Contrabass*, aki egyebek mellett Suppé *Szép Galathea*-jának (*Die schöne Galathee*,

bemutató 1876) bőgőszólamait másolta (ZT, Népsz. 693/I), s aki Karl Huber (Huber Károly) *A király csókjá* című egyfelvonásosának ősbemutatója alkalmával németül jegyezte be szólamába (Népsz. 413/II), hogy ő császári és királyi apostoli felsége, I. Ferenc József jelen volt a színház megnyitó előadásán:

Zum I. Mal aufgeführt in Pesth den 15. Oktober 1875 bei Eröffnung des neuen Volkstheaters bei vollem Hause, in Anwesenheit der k[aiserlich und] k[öniglichen] ap[ostolischen] M[ajestät] Franz Josef etc: etc: etc: Franz Schneider Contrabaßist.

Hogy hogyan hangzott el Ko-Ko zeneszáma *A mikádó* 1886. decemberi budapesti előadásain, azt persze nem tudjuk felidézni. Tudjuk, hogy Németh József énekelt; van hozzá több szövegváltozatunk; sejtjük, hogy időről időre változtatták, talán részben rögtönözték a listát. A népszínházi partitúrából és Verő György rendező visszaemlékezéseiből még az is kiderül, hogy nem Sullivan saját zenekari letétjében adták a darabot, hanem Erkel Elek népszínházi karmester és testvére, Gyula – Erkel Ferenc két fia – zongorakivonatból újrhangszerelte, „angolosan és hirtelen” (VERŐ 1925, 238). Így a budapesti előadásokon a vezérkönyv szerint többek között *jeu des timbres*, azaz harangjáték is játszott a halállista-dalt kísérő zenekarban, amely az eredeti partitúrában egyáltalán nem szerepel. Annyit azonban mindenképpen levonhatunk tanulságként az esetből, hogy a zenés színházi előadás performatív jellege nem csekély problémát jelent a történész és a filológus számára. Felmerülhet persze a kérdés, hogy vajon van-e akkor egyáltalán értelme a papíralapú színházzenei források vizsgálatának, ha az írott szöveg és az élő előadás valósága között ilyen érezhetően nagy a diszkrepancia. Erre a kérdésre azonban feltétlenül határozott igennel válaszolnék: annak ellenére, hogy egy 19. századi operett-előadást nem tudunk a maga teljességében felidézni a korabeli kottákból és szövegekönyvekből, e források egy sor olyan dolgot is elárulnak a kutató számára, ami egy mai színházi előadás élménye alapján valószínűleg meg sem fordulna a fejében.

Bibliográfia

- BECKERMAN, Michael (1989), The Sword on The Wall: Japanese Elements and Their Significance in *The Mikado*, *The Musical Quarterly*, (73) 1989/3, 303–319.
- BERCZELI ÁNZELM Károlyné [MONOKI Erzsébet] (1958), *A Népszínház műsora. Adattár*, Budapest, Színháztudományi és Filmtudományi Intézet–Országos Színháztörténeti Múzeum.
- BINAL, Wolfgang (1972), *Deutschsprachiges Theater in Budapest*, Wien, Österreichische Akademie der Wissenschaften.
- BOZÓ Péter (2013), Az egyházzenesz operettje. Sztojanovits Jenő: *Peking rózsája*, *Magyar Zene*, (51) 2013/3, 297–315.

- BOZÓ Péter (2014), Piszkos partitúrák, szennyes szólamok, avagy *Az eleven ördög és a magyar operett nem teljesen szeplőtelen fogantatása*, *Magyar Zene*, (52) 2014/3, 318–333.
- EVERETT, William A. (2013), Imagining the Identities of East Asia in 1890s British Musical Theatre: The Case of Sidney Jones's *The Geisha*, 1896, in Vjera KATALINIĆ–Stanislav TUKSAR, (eds.), *Franjo Xaver Kuhač, 1834–1911. Musical Historiography and Identity*, Zagreb, Croatian Musicological Society, 301–310.
- PLATH, Wolfgang–REHM, Wolfgang (Hrsg.) (1968), *Neue Mozart Ausgabe*, Bd. II/5, Kassel, etc., Bärenreiter.
- RÁKOSI Jenő (1926), *Emlékezések*, Budapest, Franklin.
- RODE-BREYMANN, Susanne (2009), „Gegen die Operettenschande der Gegenwart”: Anmerkungen zu den Offenbach-Vorlesungen von Karl Kraus, in Elisabeth SCHMIERER (Hrsg.), *Jacques Offenbach und seine Zeit*, Laaber, Laaber-Verlag, 249–260.
- SCOTT, Derek B. (1998), Orientalism and Musical Style, *The Musical Quarterly*, (82) 1998/2, 309–335.
- SZÉKELY György (szerk.) (1994), *Magyar színházművészeti lexikon*, Budapest, Akadémiai.
- THIRRING Gusztáv (szerk.) (1894), *Budapest székesfőváros statisztikai évkönyve*, I, Budapest, Grill.
- VERŐ György (1925), *A Népszínház Budapest színi életében, 1875–1925*, Budapest, Franklin.

Korabeli sajtó

- BÉLDI Izor, Színház és zene. Mikádó-repríz a Városi Színházban, *Pesti Hírlap*, 46/201, 1924. szeptember 26., 9.
- N. N., Irodalom és művészet, *Budapesti Hírlap*, 7/277, 1887. október 8., 3.
- N. N., Irodalom és művészet, *Budapesti Hírlap*, 7/280, 1887. október 11., 3.
- N. N., Irodalom és művészet, *Budapesti Hírlap*, 7/299, 1887. október 30., 3.
- N. N., Hazai irodalom, művészet, *Fővárosi Lapok*, 24/298, 1887. október 30., 2200.
- N. N., Újdonságok, *Zenelap*, 11/23, 1897. október 25., 5.
- „Sz.”, Peking rózsája, *Zenelap*, 3/10, 1888. április 22., 75–76.

KÉRCZY VERA

Színházi jövés-menés A performativitás táncoló diskurzusa

A *Kortárs táncelméletek* című kötet bevezetőjében a szerkesztő, Czirák Ádám Mårten Spångberg szavait idézve a „diskurzus táncának” nevezi azokat a kortárs tánc-koreográfiákat, melyek testek „helyett” (mellett/által) „jelentéseket”, „definiciókat” hoznak mozgásba, vagyis megelőző esztétikákat, testelméleteket visznek színre, mozdulatokon keresztül allegorizálnak művészetfilozófiákat (CZIRÁK 2012, 41). Az adott, táncparketten vizsgálódó kontextusban a metaforikus összekapcsolás a „diskurzust” idézőjelesíti és fogja szó szerinti táncra (egyfajta „beszélő performansz”-konceptió mentén). Írásomban – a „diskurzus táncára” a másik oldalról tekintve – azt vizsgálom, hogyan penderülnek metaforikus táncra, és gabalyodnak egymás lábába a performativitás értelmezői a szövegek „színpadán”.¹ Vagyis újra megteszem azt a bizonyos (tánc)lépést tett és szó között, amit Austin a fizikai cselekvés felől a nyelv irányába, majd a performansz teoretikusai a nyelvtől a cselekvés felé mozdulva megtettek, újra csak a cselekvés felől a nyelv irányába lépve. Minden reményem, hogy vizsgálódásom e csárdásnak azt a szubverzív lehetőségektől feszülő aspektusát villantja fel, amit Máté és Mari is megidézik a *Körhinta* (1956) sorsfordító botrányjelenetében, s nem pedig az egy helyben totyorgás üres gesztusának, a magamban motyogás parazita beszédaktusának² hat csupán.

A „performatív fordulatnak” nevezett elmélet-történeti „esemény” alapszövegének számító Austin-műnek, a *Tetten ért szavaknak* (AUSTIN 1990) színházi vonatkozású olvasatait veszem vizsgálat alá azzal a legfőbb célkitűzéssel, hogy ne a jobb/rosszabb kategóriái mentén vessem össze őket (furcsa is volna Austin

¹ A hasonlatot Paul de Mantól veszem kölcsön, aki *A marionett-színház* című Kleist-esszé értelmezőiről írja a következőket: „a szöveget körbetepelő kommentátorok tánca [...] kaotikus képet nyújt” (DE MAN 1997, 86).

² Az austin-i kizárt performatívumok e példájának megidézése – „egy performatív megnyilatkozás *sajátos módon* lesz üres vagy érvénytelen, ha [...] magunkban motyogjuk el” (AUSTIN 1990, 45) – itt most „puszta” szófordulat, színlelés. Az alábbiakból remélhetőleg kiderül, miért nem gondolhatom „komolyan” a magánbeszéddel példázott nyelvhasználati mód elkerülésének lehetőségét.

értelmezéseit „sikeresnek” és „sikertelennek” bélyegezni), hanem hogy kitapogassam azokat a filozófiai háttereket, ismeretelméleti modelleket, amelyek az itt leegyszerűsítve két fő (még durvábban leegyszerűsítve: a „német” és a „francia”) olvasati irányt működtetik. Vizsgálódásom semmiképp sem kíván teljes körű lenni, pusztán néhány olyan fogalmat emelek ki, amelyek a fordításoknak és tanulmányoknak köszönhetően a magyar recepcióban is fel-felbukkannak. A performancia/performansz/performativitás mellett a rítus, a színház, a test és a nyelv eltérő használati módjait vizsgálom a dekonstrukciós-nyelvelméleti performativitás- (Derrida, de Man, Butler, Deleuze) és a színháztudományi alapokra épülő performanszelméletek (Schechner, Fischer-Lichte, Lehmann) (tánc)rendjében.

A performatívum mint konstrukciós erő

„Austin beszédaktus-elmélete mindenképpen a *performatív fordulat* egyik döntő fontosságú ösztönzője azzal, hogy az először a nyelvre vonatkozó performancia-fogalma »kultúratudományos fordulatot« vesz, a kulturális *performancia* felé fordulva.” (BACHMANN-MEDICK 2015, 15.) Az idézet szemléletesen summázza, hogy miben áll Austin jelentősége színháztudományos szempontból: 1. a *Tetten ért szavak* előfutára egy számára fontosabb paradigmaváltásnak, 2. (ez már a két „fordulat” között feltételezett folytonosságából következtethető ki:) a beszédaktus a nyelv és a cselekvés összeadódásaként értelmezendő.

1. A kultúratudomány performatív fordulatának szemszögéből nézve Austin nyelvet illető „felfedezését” össze kell olvasnunk a vele párhuzamosan felívelő Victor Turner-féle rítuselemzések színháztudományi recepciójával. A kultúrát *nem* mint szöveget, *hanem* mint „jelentések és tapasztalatok előállításának gyakorlati dimenzióit” (BACHMANN-MEDICK 2015, 11) vizsgálva Turner rámutat a kulturális jelképződés dinamikus jellegére, azokra a „rituális folyamatokra”, melyekkel világunkat létrehozuk, teremtjük magunk körül. A konstruktivista szemléletváltás szemüvegén keresztül nézve Austin performatívumai „valóságteremtő”³ hatásuk miatt érdekesek. Szélesebb perspektívából nézve pedig elmélete azért üdvös, mert ha már a nyelvhasználatban is fel lehet ismeri a cselekvés jelenlétét, ha a cselekvés már a nyelvet is elsodorja, a „szövegparadigma” teljes joggal lecserélhető a „performancia-paradigmára”.

A „szöveget” a „performanciával” szembeállító diskurzusban nyelv és cselekvés viszonyát illetően egyfajta mennyiségbeli, nem pedig (a viszonyukat érintő) minőségbeli váltásról van szó: a vizsgálódás horizontján „több” az eleven cselekvés, esemény, mint a száraz reprezentáció, jelölés. Ebből a szemszögéből Austin

³ „[...] az austinai értelemben, tehát valóságalkotóként fölfogott performativitás” (FISCHER-LICHTE 2003, 36).

elképzelése beszédettként értelmezendő. Azért kapcsolódhat be a performancia diskurzusába harmadik színtérként az avantgárd művészet is, mert a dramatikusszövegalap helyett a színházi esemény itt és mostjára helyezi az előadásokban a hangsúlyt, „művek helyett eseményeket” állít színre (BACHMANN-MEDICK 2015, 15. Kiemelés tőlem – K. V.). E testi fizikalitásra építő performanszokat elemezve Erika Fischer-Lichte azzal kezd el foglalkozni, amit a szemiotikai perspektíva (saját korábbi kutatói horizontja) nem fedhetett le: a színészi test nézői testet érintő érzéki hatásaival.⁴ A két dimenzió, a színészi jelenlét és a dramatikusszereplés működés mentén való színházfelfogás Arisztotelész óta meghatározza a színháztudományi gondolkodást. Ahogy maga Fischer-Lichte is rámutat, a különböző korszakok színházesztétikáit pusztán az határozza meg, mikor melyikre esik a hangsúly: „az európai színház története bizonyos mértékig felfogható és megírható a két [ti. a performatív és referenciális] funkció közötti kapcsolat átrendeződéseinek és újbóli meghatározásainak történeteként” (FISCHER-LICHTE 2003, 26).

A performanciaparadigma mint „a szövegpozitivizmus atemporális, dekontextualizált, ellaposodott szemléletmódjának alternatívája” (CONQUERGOOD 1991, 189. Idézi BACHMANN-MEDICK 2015, 13) egy olyan szövegfogalmat implikál, mely pusztán reprezentáció, topológiai rendszer, meghatározott kódok alapján működő jelentésgyár.⁵ Előfeltevéseit tekintve ez a fajta performanciaparadigma nem különbözik a „reprezentáció börtönének” posztmodern vízióját megidéző szövegparadigmától, még ha a kimenetek ellentétesnek tűnnek is: az előbbi elérhetőnek tartja a nyelven kívülre kerülést (egy hitelesebb, közvetlenebb, testi kommunikáció megvalósítását), az utóbbi pedig azt állítja, hogy a „valóságtól” elválasztó nyelviség, szövegiség a testet is lefedi. Annyiban viszont mégiscsak hasonlítanak, hogy mindkettő határozottan állít valamit a világ megismerhetőségéről: az előbbi azt, hogy a hiteles léttapasztalat a nyelven kívül kerülve (biztosan) elérhető, az utóbbi azt, hogy (biztosan) nem (erre épít a fikciót folyamatosan leleplező önreflexió posztmodern színháza⁶). A nyelv mindkét esetben = reprezentáció.

⁴ „Nem feledkezhetünk meg arról, hogy a színházban testiségében áll előttem egy színész, és testisége olyan dolgokat vált ki belőlem, amelyeket nem vizsgálhatok jelként. [...] Az aura akkor és abból jön létre, ahogy a színész a testét jellé változtatja. [...] Mivel *A színház szemiotikája* címmel írtam könyvet, a nem-szemiotikai folyamatokat (amelyeknek létezéséről persze tudtam) egész egyszerűen kizártam a vizsgálódás köréből.” (FISCHER-LICHTE 1999/2000, 5.) (A rendszerből való „kizárás” e gesztusa – talán nem teljesen szándékolatlanul – összhangzik azzal az austini normativizáló mozzanattal, amelyről a későbbiekben bőven lesz szó.)

⁵ „A nyelv elmélyíti a metafizika alapvető csalását, a logocentrizmus és az abszolutista metafizika kéz a kézben járnak [...]” (Language compounds the primary deception of metaphysics; logocentrism and absolutist metaphysics go hand in hand [...]) (GEORGE 1996, 20.)

⁶ Lásd Kékesi Kun Árpád írásait: KÉKESI KUN 1998; KÉKESI KUN 2000.

2. Ahhoz, hogy Austin műve beilleszthető legyen e tett–nyelv, performativitás–reprezentáció dichotómiára épülő episztemológiába, a beszédaktusok elméletére nem oppozíciófelszámolás-ként, hanem hangsúlyeltolódásként kell tekintenünk. A cselekvésen rajta kapott nyelvi megnyilatkozások olyan különleges esetek, ahol a tett és a szó együtt, egymás mellett (békésen⁷) működik, „beszéd és cselekvés végrehajtása a performatív megnyilatkozásokban, ill. beszédaktusokban egybe-esnek” (BACHMANN-MEDICK 2015, 14. Kiemelés tőlem – K. V.). Úgy vihető át a nyelvi cselekvés a nyelven „kívüli” fizikai cselekvésre, ha azt gondoljuk, a performatív aktusban nyelv és cselekvés összeadódik (és a cselekvő komponens hangsúlyosabb, mint a nyelvi-jelentő verbális szint). Ezért mondhatja Fischer-Lichte, hogy „bár Austin kizárólag nyelvi cselekvésekkel összefüggésben használja a performativitás fogalmát, a definíció nem zárja ki, hogy [...] testi cselekvésekre alkalmazzuk” (FISCHER-LICHTE 2009, 29).

És valóban, a *Tetten ért szavak* többek között kitartó bináris logikája miatt híres. A tett–szó szembeállítást felváltva hamar (a II. előadásban) kialakul a sikeres és a sikertelen performatívumok rendszere. Egy megfelelő körülmények között, „komoly” intencióval véghezvitt beszédaktus ugyanúgy működik, mint a „jelentések cselekvések által történő létrehozásaként” (BACHMANN-MEDICK 2015, 18) leírt turneri performansza és a nyelv helyett a jelenlétet „választó” avantgárd performansz: mindegyik esetben egy erő meghatározott célok szerinti átviteléről, közvetítéséről van szó. Csak abban az esetben mérhető, elemezhető a cselekvések kimenetele a kulturális jelentésanalízis, a testi kifejezést használó performanszelemzés és a valóságteremtő beszédaktus-elemzés módszerével, ha a kilőtt tartalom forrása és célhelye pontosan lokalizálható. (Sikertelenségről akkor beszélünk, ha e kettő nem esik egybe, ha a kommunikációs nyíl félrement.)

Itt húzódnak a konstrukciós modell határai: jóllehet, a kultúra kritikusai már nem pusztán „leolvassák” az esszenciálisan adott jelentéseket (mint a gázórát), hanem az ezeket előállító erőket kutatják, a jelentésteremtő cselekvő képzele ugyanúgy feltételez egy cselekvést megelőző tudatos „szelfet”, mint a pusztán dekódolással olvasó kultúrahaználó. Identitásunk nem belülről fakad, hanem külső ruha, ami viszont – minthogy azt tetszés szerint, tudatosan fel- és levehetjük – mégiscsak kívül áll e konstrukciós folyamaton. „A rítus átalakít, a ceremónia jelöl”, az avantgárd színház performál, a dramatikus megjelenít,⁸ a sikeres beszédaktus cselekszik, a konstatív (illetve a sikertelen performatívum) nem. Az a performatívum, amely csak bizonyos „helyeken” létezik (mert szándék szerint „odarakták”), és a feladó intenciójához viszonyítottan mérhető, nem változtat a jelentésszállítás kommunikációs modelljén. Ha ugyanis a csomagon kívül sem a

⁷ Többek között ennek a békességnek a bármikori lehetőségét vonja kétségbe a beszédaktus-elmélet szó-tett viszonyon minőségileg fordító dekonstrukciós diskurzusa.

⁸ „A kulturális performanszokat a színházi előadás *nem ábrázolta* – mint a dramatikus színházban, az operában vagy a klasszikus balettben –, hanem az előadás egyben a *megtörténésük* volt.” (FISCHER-LICHTE 2003, 33.)

csatorna, sem a feladó, sem a címzett nem változik, kérdéses, hogy beszélhetünk-e lényegi változásról a jelentésszállító nyelvfelfogáshoz képest. Tudunk-e olyan csomagot küldeni egy efféle csatornán, amely – pusztán a diskurzusba lépés által – ne funkcionálna jelként?⁹ Mindaddig, amíg a két végen tudatos, az értelmezés minden hájával és bájjával megkent jelhasználók állnak, ezt nehéz elképzelni.

A performativitás mint dekonstruktív erő

Az Austinra tekintő dekonstrukciós szemüvegbe az elsődleges írás, az iterabilitás, az ironia, a társadalmi szubverzió szűrői vannak beépítve. A kép, amit láttat, pedig mindenekelőtt tett és szó oppozíciójának felszámolódása.¹⁰ Derrida az írás és a beszéd, de Man a tropológiai és a performatív retorikai rendszer, Butler a társadalmi nem expresszív és konstitúciós modellje közti viszony újragondolása mentén kapcsolódik Austin tettbeszéd elgondolásához. Minthogy az említett szerzők dekonstruktív elméleteiket e gondolkodást meghatározó alakzatpárok sajátos (egymást kölcsönösen kizáró, ugyanakkor egymástól elválaszthatatlan) viszonyára építik, Austin akkor lehet érdekes számukra, ha feltételezzük, hogy tett és szó sem pusztán összedadásként van jelen a performatívumban. Ebből a perspektívából nézve nem arról van szó, hogy néha a szavak is végeznek cselekvéseket is, hanem arról, hogy a szóság, a nyelviség tartalmaz egy olyan cselekvő aspektust, amely megváltoztatja mind a szó-nyelv, mind a cselekvés összedadhatóként tételezett kategóriáját. (Csakúgy, ahogy a beszédet is átható elsődleges írás is megváltoztatta az írás és a beszéd kategóriáit.) Austin művében tehát a fókusz a legelső felismerésre irányul – miszerint a cselekvés nem csak a nyelven kívül képzelhető el –, illetve azokra a helyekre, ahol megbicsaklik e kezdetben felszámolt oppozíció visszaíródása: a sikeres–sikertelen performatívum rendszerhibáira.

⁹ Érdemes itt felidézni Kleist megtestesített kommunikáció-metaforáit az ágyúpostáról és a medvével való vívásról. Ha elfogadjuk de Man értelmezését, hogy „a Heinrich von Kleist írta történetek az egyedüliek, ahol efféle csálhatatlan [ti. a szúrásokat mint jelentéseket közvetlenül, tisztán, félreértés nélkül olvasó] medvék létezhetnek” (DE MAN 1997, 94), akkor feltételezhetjük, hogy az üzenetet fizikai erővel a címzett ölébe lövő (vagy rosszabb esetben fejéhez vágó) szerkezet ötlete is huncut vicc csupán, egy újabb kaján kritika a schilleri „esztétikai formalizálás” koncepcióját illetően. (A *Berlini Esti Lapok*ban közölt „lővagy bombaposta” ötletét Török Ervin *A marionettszínházról* technicizáltságával hasonlítja össze: TÖRÖK 2015, 100–101.)

¹⁰ E vizuális metaforikát Kaja Silverman Lacan- és Crary-olvasata (SILVERMAN 1999) mentén kicsit jobban kibontva azt mondhatjuk, hogy míg a performanszméletek az episztemológiai bizonyosság látásméletét modellelő *camera obscura* lencséjén át tekintenek a beszédaktusokra, addig a performativitás teoretikusai az episztemológiai bizonytalanság látásméletét modellelő sztereoszkópon keresztül szemlélik a performatívum lebegő, kísérteties képét.

A nem összeadódásként értelmezett beszédaktus nem hangolható össze azzal a performanciaparadigmával, amely azt mondja magáról, hogy *felváltja* a szövegparadigmát, hogy a cselekvést a nyelv *helyébe* állítja, vele szemben tételezi. Dekonstruktív szemszögből az a felismerés, hogy „a szavak tesznek”, nem azt jelenti, hogy „szavak *által* teszünk” (hogy a bírósági ceremónia része a kalapács és a felszenteltség *mellett* bizonyos hangsor kimondása *is*), vagy hogy még beszéd *közben* is cselekszünk (kimondunk pár meghatározott szót, *és* közben odacsapjuk a pezsgőt a hajó falához), hanem azt, hogy a cselekvés többé már nem a nyelvhasználó, hús-vér emberi testtel, és „komoly” szándék hordozására alkalmas tudattal rendelkező lény kiváltsága.¹¹ Ez a cselekvés a nyelv nem (bizonyos esetekre jellemző) járulékos, hanem lényegi és állandó eleme, ami egy olyan szövegfogalmat implikál, amelynek a szempontjából értelmetlen a két (szöveg- és performancia-) „paradigma” elhatárolásáról beszélnünk. Ez jelenti a „minőségi” változást a nyelv és a tett kategóriáit illetően.

Milyen is ez a nyelvben rejlő cselekvés? Abszolút és radikális. Mindaddig, amíg a cselekvés, az esemény a reprezentáló nyelvi rendszerrel szemben, a fizikai testhez kapcsoltnak tételeződik, mint ellentétpár kiismerhető és uralható. Ellenben a nyelvben munkálkodó cselekvő erő ellehetetlenít mindenféle rá vonatkozó megismerési módszert, mivel alapvetően a megismerés logikájának mond ellent. Derrida a jelölő önkényében, de Man a fikció gépszerű működésében, Butler a szubjektum performatívum általi megelőzöttségében ragadja meg a nyelvnek azt az aspektusát, amely a jelölő materialitásából (a transzparens kommunikáció lehetetlenségéből) fakadóan kisiklatja, eltéríti a tisztán reprezentáló, jelentésközvetítő funkciót. Mivel a jelölő performatív és kognitív munkája soha nem eshet egybe (soha nem írhatjuk le ugyanazt a jelentést, mint amit a nyelvvel teszünk), ugyanakkor az egyik soha nem „tisztítható” meg a másiktól, a félreértés lehetősége minden pillanatban fennáll. Ez a nyelvben munkáló folyamatos aknamunka eredményezi a szövegek állandó (szerzői és olvasói kontrolltól független) ironikusságát. (Azt az ironikusságot, amelynek – a de Man-i ironiaelméletet [DE MAN 2000] ins-

¹¹ E furcsa ontológiai státusz leírása emlékeztet arra a lacani Tekintetfelfogásra, ami nem a szubjektum, hanem a tárgy oldalán van, s mint ilyen – pusztán posztulálható, hatásának nyom formájában tetten érhető – kategória értelmezhetetlen a megértés jelenlét–távollét, ember–tárgy, élő–halott oppozíciópárokban gondolkodó rendszerei számára. (Lásd például Kovács András Bálint kognitivistá aggályait a pszichoanalízis efféle elgondolásait illetően: „Amint azt képzeljük, hogy létezik szubjektumtól megfosztott tekintet, már a homályos ezotéria világában járunk”, KOVÁCS 2007.) Hasonló módon „minőségi” változást idéz elő Donna Haraway kiborg-konceptiója, mely jóval radikálisabb a mennyiségi megközelítésnél (miszerint a kiborg is antropomorf lény, „ember kettő”, csak kicsit kevesebb benne az „emberi”). Az emberi tulajdonságokat produkáló gép képzete az ember legalapvetőbb *differentia specificát* kérdőjelezi meg, s késztet újragondolásra az emberi–nem emberi kategóriáit illetően (HARAWAY 2002).

piráló Friedrich Schlegellel szólva – mi magunk is „céltabláivá” válunk, miközben „szándék szerint” épp az iróniáról értekezünk ironikusan [SCHLEGEL 1981, 87].)

A nyelvi cselekvés intenciótól való elszakadása fontos szerepet kap a *Tetten ért szava*kban, jóllehet épp a rendszerből kizárt hibás, sikertelen esetek tulajdonságaként. Azokat az eseteket, melyekben „a nyelvet [...] egyfajta komolytalansággal használják, mint ami elősködik a normális használaton” (AUSTIN 1990, 45), Austin „szándékosan kirekeszti”. („Mindezekről most *eltekintiünk*.” [AUSTIN 1990, 45].) Ez a kizárás azonban nem akadályozza meg a dekonstruktorokat abban, hogy innen, a margóról építkezve-újraolvasva, a „strukturális parazitizmus általános elméletévé” (DERRIDA 2015) változtassák Austin beszédaktus-konceptióját. Hiszen el lehet mondani, hogy már a legelső „I do”-s példában sincs más kritériuma a performatívumnak, mint az idézés. A törvény szavainak pontos elismertetése „teremt valóságot”, ti. okoz státuszváltozást a házaspár vagy az elítélt életében.¹² Csak a sikeres/sikertelen kritérium bevezetésével iktatódik ki az intenció hiányának lehetősége. Ezen a ponton Austin elmélete kettészázalózik: (a) a sikeres performatívum vonalán egy bináris oppozícióra épülő (jóllehet döcögős) rendszerré épül, (b) a hibák mentén, az aknamezőn pedig végbemegy a rendszer dekonstrukciója, hiszen a sok-sok alcsoportra bontás és logikai tisztázás mellett Austin arra a felismerésre is eljut, hogy (1) nem különíthetjük el biztosan a konstatívumokat és a performatívumokat egymástól,¹³ illetve (2) hogy a sikertelenség lehetősége minden performatívumot megfertőz.¹⁴ Vagyis, hogy (1) a performativitás minden nyelvhasználatban „permanensen” mindig ott van, és hogy (2) a sikertelenné (vagyis gépszerű, intenció nélküli szöveggé) válás minden megnyilatkozást minden pillanatban fenyeget.

A sikerességnek az a feltétele, hogy „megfelelő körülmények között” kell a megnyilatkozást kimondani, konstatív tulajdonságokkal ruházza fel a sikeres performatívumot: igaz/hamis, hogy a pap fel van szentelve, hogy a pár intenció szerint nyilvánul meg, stb. Innentől kezdve az fogja képviselni a nyelven belüli radikális szembenállást, ami a másik oldalon, a kizártak csoportjában marad. Ha a sikeres performatívum nyomvonalát követjük, el kell feledkeznünk a kezdeti radikális felismerésről a (nyelv–tett) bináris oppozíciófelszámolást illetően, amit

¹² A törvény betűjének idézése Butler fő példája a szubjektum performativitás általi megelőzöttségének bizonyításában: „a törvény idézésén át jön létre a bíró »akarata» látható lenyomata, s alapozódik meg a textuális autoritás elsőbbsége. [...] a kötelező érvény nem a bíró szubjektumban, s nem is az ő akarataiban keresendő, hanem abban az idézetalapú örökségben, ami lehetővé teszi, hogy egy ma lezajló »aktus« a kötelező érvényű konvenciók láncolatában álljon elénk” (BUTLER 2003, 86).

¹³ „Fennáll a veszély, hogy össze fognak omlani azok az elképzelések, amelyek a konstatív és performatív megnyilatkozások közötti különbségeket tapogatták le.” (AUSTIN 1990, 70.)

¹⁴ „Performatívumaink mint *megnyilatkozások* másfajta kórokat is örökölnek, melyek *minden* megnyilatkozást megmételveznek.” (AUSTIN 1990, 45.)

érdekes módon akkor követnénk folytatólagosan, ha a „hibás” nyomvonalon mennénk tovább. Austin kezdeti felismerése és a kizárás gesztusa nem összehangoltak.¹⁵ Ha szigorúan követte volna kezdeti megállapítását szó–tett ellentétének felszámolásáról, a sikertelen performatívumok jellemzőihez kellett volna eljutnia (mint ahogy némely elszólás alapján, a *Tetten ért szavak* „búvópatakján” utazva el is jut hozzájuk). Szó és tett szembenállásának felszámolásából a szándék nélküli ismétlés, nyelvbeli „ritualitás”,¹⁶ iterabilitás elmélete következne.

A szerzői (beszélői) szándék kontrollja alatt nem tartható performatívum, a permanens parabázisként meghatározott irónia (DE MAN 2000) működéséből következik az a végső epiztemológiai bizonytalanság, amely jóval fenyegetőbb a fent említett posztmodern tagadáshoz képest (miszerint a valóság a „nyelvi” elfedettséggel *nem* megismerhető): „Nem mondhatjuk, hogy ismerjük a létezőt (»das Seiende«), de azt sem, hogy nem ismerjük. Annyi mondható, hogy nem tudjuk, ismerjük-e vagy sem, mivel az ismeretről, amit egykor a magunkénak hittünk, bebizonyosodott, hogy gyanú alá eshet; ontológiai magabiztosságunk örökre megingott” (DE MAN 2006, 147). Hasonlóan bonyolítja meg Butler szemében a társadalmi nemek heteroszexuális rendszerének szándékolt szubverzióját az, hogy a performatívumot nem foghatjuk fel felölthető ruhaként, szerepként, a cselekvés a szelfet mindig már megelőzi.¹⁷ Ez az oka annak is, hogy a dekonstrukciós performativitást nehéz színházban, színházi performansz keretei között tanulmányozni, hiszen ez utóbbi mindig feltételez egy háttérben munkálkodó tudatos rendezőt, illetve egy szerepet megelőző „valóságos” színészt. A mindennapok identitás- és nyelvhasználatát jellemző performativitáshoz képest mintha a színházi előadás egy olyan gondolkodási modellt testesítene meg, amely az intencióhoz kötött sikeres performatívum ideológiáit hordozza. Ennek ellenére, meglehetősen paradox módon, a színház – az Austin által emlegetett színház! – a dekonstrukciós performativitáselmélet területén fontosabb szerepet látszik ját-

¹⁵ Ez a belső feszültség a kirekesztés gesztusát az első pillanattól átjárja: ti. ha egyszer ki lett mondva, hogy a kórok „minden megnyilatkozást megmételtyeznek”, nem tehető olyan „kór”-mentes, tiszta megnyilatkozás, melynek segítségével azokat most „szándékosan kirekeszthetjük”.

¹⁶ A jelölő iterabilitásaként meghatározott ritualitás Derridánál (DERRIDA 2015, 61) különbözik a Turner-féle célzott és mérhető státuszváltozást okozó társadalmi rítus elképzelésétől. „A rituális formák társadalmilag összetett képzetét [...] Derrida mindenféle társadalmi jelentésétől megfosztja, amikor a rituális formák ismétlődő funkcióját, a társadalmi működésétől elvonatkoztatva, bármely és valamennyi jegy inherens struktúráis jellemzőjévé teszi.” (BUTLER 2015, 137.)

¹⁷ „Én soha nem gondoltam, hogy a társadalmi nem olyan volna, mint ruha, vagy hogy a ruha tenné a nőt.” (BUTLER 2003, 89.) „Nincs a diskurzus mögött álló, akarátát vagy szándékát a diskurzuson át végrehajtó »én«. Ellenkezőleg, az »én« csak azáltal jön létre, hogy valami hívja, megnevezi, megszólítja, interpellálja” (BUTLER 2003, 86).

szani, mint a színháztudományi performansz-teóriák színpadán, melyek, úgy tűnik, kifejezetten ennek kiszorítása, elhallgatása árán képesek csak egyben maradni.¹⁸

A színház megkérdőjelezett színházisága

Amikor a *Tetten ért szavak*ban a kezdeti „nyelvbeli cselekvés” kitétel kiegészül a megfelelő kontextus és a szándékosság feltételével, három példa illusztrálja a kizártak csoportjának „parazita” voltát: „egy performatív megnyilatkozás *sajátos módon* lesz üres vagy érvénytelen, ha például egy színész mondja ki a színpadon, ha versben jelenik meg, vagy ha magunkban motyogjuk el” (AUSTIN 1990, 45). A színházi beszéd sikertelen, hiszen a színész a nyelvet hibásan, kisajátítva használja, csak idézi a szerep szövegét, a megnyilatkozás szándéka nem a sajátja. A dekonstrukciós nyelvfelfogás fényében ez a szöveggép-színész, aki idegen szavakat darál, megfelelő allegóriája lehet a jelműködés mindenkori iterabilitásának. S ezzel mindjárt láthatóvá válik egy lényegi különbség színháztudományi performansz és dekonstrukciós performativitás között: míg az előbbi (ahogy arról feljebb az avantgárd színházesztétika kapcsán szó volt) a dramatikus szövegalappal szembeállított testi fizikalitáshoz kapcsolja a színpadi eseményt, az utóbbi épp a szövegmondáshoz köti a performatív működés illusztrálását. A szövegparadigma–performancia–paradigma kettősének elfogadhatatlanságához hasonlóan a dekonstrukciós színházolvasat nem illeszthető bele az arisztotelészi reprezentáció–jelenlét kettősbe. Nyilvánvalóan más felfogású az a cselekvés, amelyik a szövegműködésben posztulálható (s pusztán hatásában, az érthetőség megingásán keresztül érzékelhető), mint az, amelyik a fizikai akcióban empirikusan tanulmányozható. Az utóbbi nem eshet egybe a performativitással (nem allegorizálhatja azt a színház nyelvén), mert (ahogy arra a fentiekben igyekeztem rámutatni) a performativitás nem lokalizálható a befogadásban, nem fenomenalizálható a megértés eszköztárával. Márpedig a testi

¹⁸ Azért mondhatja Fischer-Lichte, hogy „Austin performativitásfogalma [...] kétségtelenül eltekint a színrevitel és az előadás aspektusaitól” (FISCHER-LICHTE 2003, 39), mert ő maga eltekint Austin kizárt kategóriacsoportjától. A sikeres performatívum vonalán utazik, ahol valóban nincs szó színházról, és ahol valóban hiánypótló az austin performativitás színháztudományi értelmezése. Ezt ő maga véghez is viszi („a [ti. performativitás-] definíció nem zárja ki, hogy [...] testi cselekvésekre alkalmazzuk” [FISCHER-LICHTE 2009, 29]), kidolgozva a sikeres performatívum koncepciójának színházelméleti verzióját, a „performativitás esztétikáját”. Ez a kötetének címeként szereplő szóösszetétel is jól jelzi a dekonstrukciós performativitáselmélettől való távolságát, melyben (elsősorban de Man szövegeiben) a hagyományos (jelentéseket feltételező, megértésközpontú) tudományos gondolkozást felforgató performativitás a klasszikus esztétikafogalom ellenében kerül bemutatásra. A színháztudomány austin hivatkozásainak pikantériája, hogy azt a sikeres performatívumot alkalmazza magára, amelynek a koncepcióját épp a színház kizárása árán dolgozza ki Austin.

akciót – jöllehet nem a szemiotika leíró módszereivel, hanem az érzéki benyomások metaforáin keresztül – Fischer-Lichte megragadhatónak tartja.¹⁹

Van azonban a színházi szituációnak egy olyan aspektusa, amely zavart kelt a színház-performativitás hasonlatot illetően. A nyelvet parazita módon használó színész ugyanis jelentős energiákat fektet abba, hogy úgy tűnjön, mintha szövegének lenne értelme, jelentésforrása. Ha tekintetbe vesszük azt, ami miatt Derrida a reprezentációk láncolatába gabalyodott előadást teologikusnak, mindig egy külső figura, külső szándék által irányítottnak nevezi (a drámaírótól a rendezőn keresztül a sugólyukig) (DERRIDA 1994), már egyáltalán nem tekinthetjük ezt a figurát (a színészi szöveggépet) öntudatlannak. Nem történik más, mint hogy a megnyilatkozás és a mögötte lévő szándék két testbe helyeződik át, a szándék eltolódik, de nem tűnik el, és ami a legfontosabb: a kettő közti kapcsolat ugyanúgy irányíthatónak mutatja magát, mint a sikeres performatívum esetében. Butler (már megidézett) kritikája a színházi modellt illetően az, hogy a performatívumot úgy tünteti fel, mintha szándék szerint fölölthető ruha lenne: mintha a szerepet szándék szerint le- és felvehetnénk. Ez a függönyfelhúzással és tapssal keretezett színházi előadás ellentétes üzenetet látszik közvetíteni, mint a „mindig-már játszott színházi előadás” (Butler) gondolata.²⁰ Ilyen tekintetben a színház éppen hogy nem jó illusztrációja a dekonstruktív színháziasságnak.

Adott tehát egyfelől az intenció nélküli szövegdarálás „performatív”, másfelől a (rendezői, színészi) szándékot és megelőző szelfet posztuláló performansz színháza. E kettős játék erősen emlékeztet a performatív és a tropológiai rendszer együttes retorikai jelenlétére.²¹ „A performatívum önnön eredetét elfedő konstrukció” tételeződése pillanatában létrehozza azt a hitet és illúziót, hogy szándék szerint történt, hogy állt mögötte egy tudatos ágencia, egy „sikeres” nyelvhasználó, aki eszközként használva a nyelvet, létrehozta a performatívum eseményét, s ezáltal „sikeresen” elérte hatását. Mindig mindannyian úgy teszünk, mintha lenne a beszédünknek értelme, jelentésforrása. Ennek az illusztrálására pedig a színház performansz dimenziója kifejezetten alkalmas. A performatív dimenzió (ami önmagában, tisztán, a [félre]értelmező ráakódás nélkül nem tud megnyilvánulni)

¹⁹ „Az aura akkor és abból jön létre, ahogy a színész a testét jellé változtatja. [...] A szemiotikai és a szimbolikus folyamatok játéka lehetővé teszi, hogy a színészi munka tárgyalásakor [...] a nem-szemiotikai faktorokra is reflektáljunk” (FISCHER-LICHTE 1999/2000, 5). „A performansz csodálkozást, rémületet, borzadást, iszonyatot, undort, szédülést, lelkesedést, kíváncsiságot, részvétet, szenvedést vált ki, és a nézőket is olyan cselekvésekre ösztönzi, amelyek valóságot teremtenek.” (FISCHER-LICHTE 2009, 16.)

²⁰ „A színházban az ember azt mondhatja, hogy »ez csak színjáték (act)«, s ez által de-realizálhatja az aktust (act), határozottan elkülönítheti a színjátszást a valóságtól.” (BUTLER 2015, 165.)

²¹ „Tekinthejtük ezért a társadalmi nemet akár *testi stílus*nak is – mondhatni, »színjátéknak« (»act«), amely egyszerre szándékos és performatív, és ettől egyszerre hordozza a »drámai« és a »referencia nélküli« kettős jelentését.” (BUTLER 2015, 157.)

pedig, mint minden szövegben, itt is, az értelmező működést bezavaró hatásában, az elvétésekben, a többértelműségekben, az érthetetlenségben, a félrebeszélésben, az iróniában van „jelen”. Így hát, ha nem is a fenomenalizálhatatlan performativitásnak, de a dekonstrukciós szövegműködésnek a színház meglehetősen pontos modellje. Talán úgy fogalmazhatnánk a legpontosabban, hogy a színház a magát sikeresnek mutató sikertelen performatívum illusztratív modellje.

Hogy is állunk akkor a bizonyos teóriák közti tánclepegetéssel? Úgy tűnik, hogy a diskurzuskamionok párhuzamosain utazva eljutottunk szövegünk „epic splitjéhez”,²² hiszen ha a színház performansz és performativitás is egyszerre, akkor azt kell hogy mondjuk, mindkét színházmodellre szükségünk van a teljes képhez, vagyis – bármily paradox is legyen ez az állítás a modellek közti feszültséget nézve – mindkét Austin-olvasatnak „igaza” van. A performansz színháztudományos és a performativitás dekonstrukciós diskurzusa elválaszthatatlanul és egymást kizáróan határozzák meg a mindig mozgásban lévő színház elméletét.

Bibliográfia

- AUSTIN, John Langshaw (1990), *Tetten ért szavak*, ford. PLÉH Csaba, Budapest, Akadémiai.
- BACHMANN-MEDICK, Doris (2015), Performatív fordulat, in ANTAL Éva–KICSÁK Lóránt–SZÉPLAKY Gerda (szerk.), *Performatív fordulatok*, Eger, Líceum, 11–41.
- BUTLER, Judith (2003), Kritikus queerség, ford. SÁNDOR Bea, *Theatron*, 2003. nyár-ősz, 84–97.
- BUTLER, Judith (2015), Performatív aktusok és a társadalmi nem konstitúciója: fenomenológiai és feministaelméleti kísérlet, ford. REICHMANN Angelika, in ANTAL Éva–KICSÁK Lóránt–SZÉPLAKY Gerda (szerk.), *Performatív fordulatok*, Eger, Líceum, 153–171.
- CONQUERGOOD, Dwight (1991), Rethinking Ethnography. Towards a Critical Cultural Politics, *Communication Monographs*, (58) 1991/2, 179–194.
- CZIRÁK Ádám (2012), Bevezető gondolatok a kortárs táncművészet diskurzusairól, in CZIRÁK Ádám (szerk.), *Kortárs táncelméletek*, Budapest, Kijárat, 9–48.
- DE MAN, Paul (1997), Esztétikai formalizálás: Kleist Über das Marionettentheaterje, ford. BECK András, *Enigma*, 1997/11–12, 80–98.

²² Jean-Claude van Damme 2013-as Volvo-reklámbeli hírhedt, önidéző (saját filmjeinek vissza-visszatérő terpeszrúgását újra megjelenítő) spárgájára utalok. Az „epikus” címkével ellátott néma mozdulat („Epic split” [=epikus spárga] a reklámfilm címe) szemléletes popkulturális példája a performansz szövegszerű működésének (lásd a spárgát kísérő, a mozdulat interpretációjaként is felfogható, hosszú belső monológot) és a szöveg akciólehetőségeinek (amit itt mindenekelőtt a színész civil valósága és a szerepek fiktív világa közti gond nélküli átlépkedés, intertextuális mozgás, és az ennek köszönhető ironikus hangulat jelent).

- DE MAN, Paul (2000), Az irónia fogalma, in Paul DE MAN, *Esztétikai ideológia*, Budapest, Janus/Osiris, 175–203.
- DE MAN, Paul (2006), Mentegetőzések (Vallomások), in Paul DE MAN, *Az olvasás allegóriái. Figurális nyelv Rousseau, Nietzsche, Rilke és Proust műveiben*, ford. FOGARASI György, Budapest, Magvető, 323–349.
- DERRIDA, Jacques (1994), A kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródása, ford. FARKAS Anikó, IVACS Ágnes, *Gondolat-Jel*, 1994/1–2, 3–17.
- DERRIDA, Jacques (2015), Aláírás, esemény, kontextus, ford. KICSÁK Lóránt, in ANTAL Éva–KICSÁK Lóránt–SZÉPLAKY Gerda (szerk.), *Performatív fordulatok*, Eger, Líceum, 43–69.
- FISCHER-LICHTE, Erika (1999/2000), A fantázia edzése. Erika Fischer-Lichtével beszélget Kiss Gabriella, *Theatron*, 1999. tél/2000. tavasz, 3–9.
- FISCHER-LICHTE, Erika (2003) Határátlépés és cserekereskedelem. Útban egy performatív kultúra felé, ford. KRICSFALUSI Beatrix, *Magyar Műhely*, 2003/4–5, 25–40.
- FISCHER-LICHTE, Erika (2009), *A performativitás esztétikája*, ford. KISS Gabriella, Budapest, Balassi.
- GEORGE, David E. (1996), Performance epistemology, *Performance Research*, 1996/1.1, 16–31.
- HARAWAY, Donna (2002), Kiborg-kiáltvány – Tudomány, technológia és szocialista feminizmus az 1980-as években, ford. BOCSOR Péter, in BÓKAY Antal–VILCSEK Béla–SZAMOSI Gertrúd–SÁRI László (szerk.), *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása. A posztstrukturalizmustól a posztkolonialitásig. Szöveggyűjtemény*, Budapest, Osiris, 503–519.
- KÉKESI KUN Árpád (1998), *Tükörképek lázadása. A dráma és színház retorikája az ezredvégen*, Budapest, Kijárat.
- KÉKESI KUN Árpád (2000), *Thália árnyék(á)ban. Posztmodern – Dráma/Színház – Elmélet*, Veszprém, Veszprémi Egyetemi Kiadó.
- KOVÁCS András Bálint (2007), „Ez csak egy szivar”. A pszichoanalitikus módszer alkalmazásáról a filmelméletben, *Apertúra. Film – vizualitás – elmélet*, 2007. tél. <http://apertura.hu/2007/tel/kab> Letöltés ideje: 2016. augusztus 16.
- SCHLEGEL (1981), Az érthetetlenségről, in SALYÁMOSY Miklós (szerk.), *Kultusz és áldozat. A német esszé klasszikusai*, Budapest, Európa, 79–92.
- SILVERMAN, Kaja (1999), A tekintet, ford. SZEMZŐ Hanna, *Metropolis*, 1999/2.
- TÖRÖK Ervin (2015), *Elmozdult képek. Nyelvi kép és megértés Heinrich von Kleist műveiben*, Budapest, Ráció.

MUNTAG VINCE

„Semmit nem lehet újratekinteni?”
Az önértelmezés performatív eljárásai
Molnár és Nádas közös szövegterében

Mohácsi János 2010-es, kaposvári *Játék a kastélyban*-rendezése Nádas Péter *Temetés* című drámája felől értelmezte Molnár művének nyitó instrukcióit (KISS 2011a). A rendezői megoldás a két idézett dramatikus szöveg olyan kapcsolatát villantotta fel, melyet a művek írott recepciója eddig mindkét oldalon figyelmen kívül hagyott. A következőkben a *Játék a kastélyban* és a *Temetés* kapcsolatát vizsgálom. Kérdésem az, hogyan viszonyul a szövegek performatív, azaz egyszerre megjelenítő és létesítő ereje azokhoz a színházi tradíciókhoz, amelyekhez kötődnek. Állításom szerint a Mohácsi-rendezés a két szöveg összekapcsolásával a modern magyar dramatikus színházi hagyomány átfogó történeti olvasatát tette lehetővé. Ennek részletes elemzésére itt nincs elég terem, csupán azt kísérem meg végiggondolni, hogy színháztörténeti és dramaturgiai tekintetben hogyan alakult ki ez a különleges viszony Molnár és Nádas alkotása közt.

Tradíció és önértelmezés a két életmű fogadtatásában

Ismeretes, hogy Molnár Ferenc drámaírói munkásságát a kezdetektől kitüntetett figyelem, nagybbrészt elismerés kísérte. A kritikai hozzáállás történeti alakulásának fő vonulatait már feltárta a kutatás (KÁRPÁTI T. 2003), ám az anyagnak csak az értékítéleti-ideológiai rétegét követte nyomon, a recepció értelmezői magatartásait, stratégiáit részleteiben nem jellemezte. A szerző kánonjának hangsúlyelosztása és szempontrendszere az értékelés végletességei dacára a százéves hatás-történet során alig változott. Az ezredforduló körül keletkezett szakirodalom néhol még szóanyagában is a század első harmadának kritikai minősítéseit ismétli. Ez pusztán a *Játék a kastélyban*ra fókuszálva is megállapítható (GAJDÓ 2004; KÁRPÁTI T. 2002; VERES 2003; vö. SCHÖPFLIN 1926; KARINTHY 1927; KÁRPÁTI A. 1926). A történeti vizsgálódás számára épp e változatlanság szolgálhat tanulságokkal.

A leértékelő célzatú írások láthatólag ugyanazt a hatást igyekeznek lekicsinyelni, amit mások méltatnak (OSVÁTH 1963; HEGEDŰS 1961). A kritikák főhőse a drámaírás művészetét fölényesen birtokló író, akinek színházi világában mindent a mesterien fűzött szó irányít. Az elsődleges recepció valószínűleg ezen a ponton, az író mágikus teremtő funkciójában való láttatásában válik egyedivé a

korszak kizárólagosan szövegolvasatokra épülő színházkritikai gyakorlatában. Ez pedig, főként a háború előtti időkben, különösen nehezen elemezhetővé teszi a színházi játékhagyomány viszonyát Molnár dramatikus szövegeihez. Az értelmezések tudniillik az írói szerzőség abszolutizálása nyomán egyszerűen nem látják szükségét annak, hogy részekre bontsák a színházi hatásfolyamatot, s akár csak egy bővebb dramaturgiai áttekintésen keresztül képet nyújtsanak az adott színházi teljesítményről. Még akkor sem, ha egy szöveg ezt referenciálisan felkínálja, azaz témává emeli, mint a *Színház-trilógia*, *A testőr*, vagy épp a *Játék a kastélyban* esetében.

Ha lehet hinni az elmúlt években indult alapkutatások sejtéseinek, akkor elmondható, hogy mindez messze ható színháztörténeti következményekkel jár. Legfőképp azzal, hogy a recepció nem képes reagálni a hagyományozódás sejthető módosulásaira az államszocializmus éveiben. Az annak idején Molnár körül indult, jólmegcsináltak nevezett műfaji hagyomány megrostálásával és egyúttal a színészképzés lélektani realista irányú dogmatizálásával a kultúrpolitika szélsőségesen leszűkíti a színházi hagyományközvetítés lehetőségeit (vö. GAJDÓ 2011, 356–360, 364–366). Molnár saját műveit ugyan csak bő hat évre tiltják le a hazai színházi műsorokról, de az ezt követő időszak vizsgálata eddig afelé mutat, hogy az úgynevezett poénra játszás bulvárnaturalista technikája, amely történetileg ehhez a dramatikus anyaghoz kötődik (MAGYAR 1979, 32–39; KISS 2011b, 28–32), csak addig érzékelhető, amíg a háború előtti színészgeneráció át tudja menteni (például Páger Antal, Sulyok Mária, Darvas Lili, Ruttkai Éva alakításai-ban [MUNTAG 2013; MUNTAG 2015]). A kritika fent jellemzett előfeltevései miatt azonban ez csak az utóbbi években fogalmazódott meg a szakirodalomban (JÁKFALVI 2010, 680–683, 687).

Ha mindez így van, akkor adódik a feltevés, hogy az említett színházi hagyományhálózat ma mindenekelőtt a drámaszövegekben, olvasmányként férhető hozzá. Ha pedig igazolható a hipotézis, mely szerint „[a] Molnár Ferenc-i dramaturgia több szempontból is ironikusan szemléli az úgynevezett jólmegcsinált dramaturgia szabályait [...]”. Ennek az öniróniának a színrevitelét azonban Molnár Ferenc mint rendező sohasem merete volna megkockáztatni” (KISS 2011b, 29), vagyis ha a dramaturgia írói szerzője nem azonosíttatik rutinszerűen a hozzátapadt játékmód kánonjával, akkor a művek öniróniája történeti jelentésekkel telítődik. Molnár egyes drámái ugyanis eszerint nem csupán a színházi emlékezet szövegesülései, hanem a művek magát a színház általános működését dramatizálják egy adott horizonton belül. A *Játék a kastélyban* ennek példaként egyszerre rögzíti és lehet képes felforgatni azt az értelmező közeget, amelyben megszületett.

Látszólag el sem lehetne képzelni a fentiekől karakteresebben eltérő fogadtatástörténeti utat, mint amilyen Nádas drámáinak jutott. Míg Molnárt a közönség mindig is sajátjaként, ismerősként ünnepelte, Nádas drámáit a kezdetektől idegenségtapasztalat övezte (P. MÜLLER 1990). Ez a színrevitelek szórványosságában és viszonylagos sikertelenségükben is megnyilvánult, azaz a játékhagyományhoz való kritikai viszonyítás módjait is meghatározta. A drámák művészi

önértelmezése több helyütt a művek általánosan értett színre vihetőségének kérdését hívják elő az írott recepcióban. Jellemző azonban, hogy ehhez nem társul annak tudatosítása, hogy a színre vihetőség kritériumrendszere színházi hagyomány függvénye. Vagyis a Nádas-drámák kritikusai nem reflektálnak a saját értelmezői látószögük történeti meghatározottságaira. Az értelmezés inkább találva érzi magát, és diagnózisként tekint a szövegekre, mint amelyek azt fogalmazzák meg, amit adott kritikus hiányol az általa ismert akkori színházi élet művészi teljesítményéből vagy látóteréből. Ki a színház rituális őseredetének elvesztését (NÁDAY 1989), ki az áttételek nélküli egyenes (morális, politikai, metafizikai vagy egyszerűen művészi) beszédre való képtelenséget (RADNÓTI 1982, 142–143; DÚRÓ 1982, 61, 63), ki a nem realista színészi játékot (FODOR 1983; DÚRÓ 1982, 62), vagy más olyat emel ki, ami a szakmai önmeghatározás hiányosságaira utal (vö. még BALASSA 1997, 176–180). Vagyis a drámaíró Nádas a színház történeti lázadás, ellenállás ikonjává vált egy olyan értelmezői közösség számára, amely benne látta megragadhatónak saját újítási vágyait vagy késztetéseit. A drámák, különösen az önértelmezés beteljesítőjeként olvasható *Temetés* egyes megoldásai színház történeti jelszóként váltak idézhetővé. Ehhez hozzájárult a drámákkal egy időben megjelent kritikagyűjtemény, a *Nézőtér* című Nádas-kötet szintén újszerűnek ható értelmezői fogalmazásmódja (NÁDAS 1983; vö. BALASSA 1997, 181–196). (S itt csak terjedelmi okokból nem kapcsolom be az *Emlékiratok könyve* színházi vonatkozásainak értelmezését a tanulmány gondolatmenetébe.)

A szakirodalom következő hulláma ezt az értelmezői gesztustípust színház történeti toposszá általánosítja. A három Nádas-darab elsődleges értelmezési kontextusa filológiai kontúrokat nyer: a művek látszólag magától értetődő módon találják meg történeti besorolásukat (P. MÜLLER 1997, 71–78, 112–114; RADNÓTI 2003, 179–224) és egyúttal elméleti referenciáikat (KULCSÁR SZABÓ 1993, 181–189; KÉKESI KUN 2000). Így a három darab egy egyedi, szerzőinek vélt színházeszmény dokumentumává, a *Temetés* pedig mint összefoglalás színház történeti látólelté, szakmai allegóriává egyszerűsödik az értelmezésekben. Ami többek közt azért is ellentmondásos, mert ez a színházfelfogás így csupán szöveges, poétikai mivoltában létezik; holott épp a test szöveg alóli felszabadítását vagy ennek igényét szokás neki tulajdonítani.

Valószínű, hogy Nádas dramatikus teljesítményét ma sokkal erőteljesebben értelmezi a hetvenes-nyolcvanas évek magyar színházi közege, mint a szövegek belső utalásai. Nem árt rögzítenünk, hogy ez a realizmushoz való viszony több-rétűvé válásának időszaka, s enélkül ezek a szövegek nem lehettek volna pozitív fogadtatásra. Az utóbbi évek színház történeti kutatásai a kettős beszédűtől és a színházi közlés kötelező mimetikus jellegétől való különböző mértékű és irányú eloldódás igényét olvassák ki ennek az időszaknak a színházi törekvéseiből (vö. a Philther-projekt eredményeivel: JÁKFALVI et al. 2011). Az a hiány, amit a magyar színházi hagyománynak felró a Nádas-olvasás, tulajdonképpen az ennek helyén képződött űr körülírásának tűnik. Ezért tekint „vádírat”-ként (DÚRÓ 1982, 63), „brutális”-ként (RADNÓTI 2003, 179), végállapotszerűen (BALASSA 1997) a *Temetés*

térre. Nagyon fontos lenne Nádás hatástörténetének a fentiek felől való történészi végiggondolása (ami nem ennek az írásnak a feladata). Következtetésként csupán annyi kívánczik ide, hogy mindezek nyomán a *Temetés* dramaturgiája színháztörténeti sémává vált. Azaz a szöveg mint indikátor ugyanúgy színházi tradíciók általános érvényű dramatizálásává lépett elő, mint Molnár a maga közegében.

Az, hogy a két írói teljesítmény értelmezési hagyománya miért csak 2010-ben, a Mohácsi-rendezés révén kapcsolódott össze, a fentiek alapján már jól körvonalazható. Molnár szövegeinek elsődleges játéktradíciója éppen akkortájt töredezett szét, amikor a Nádás drámáit övező horizontok elkezdtek kialakulni. Egyfelől tehát hiányzott egy rendezői kérdésirány, amely összeköthette volna a két életmű törekvéseit. Másfelől pedig a kritikai szövegeknek nem volt figyelme és szókinccse az önreflexió drámapoétikai párhuzamait észrevenni és megfogalmazni.

A folyamatot bizonyítja Jeles András *Játék a kastélyban*-rendezésének visszhangtalansága is: a színházi formanyelv alkalmas lett volna a két hagyomány közötti közvetítésre, ám megfelelő értelmezői feltételrendszer híján a kísérlet nem válhatott kánonalkotóvá, és így Nádashoz sem tudott kapcsolódni (Kiss 2011b, 159–160).

A másik hivatkozási pont Samuel Beckett életműve lehet. Amint az ismert, szövegeiben a terek és idők absztrahálása, az alakok testi fogyatékoságai, a nyelv funkcióinak beszűkülése metadramaturgiai értelmezési irányokat nyitnak meg, mert így a dramaturgiai információk eredete és közvetítődése is kérdésessé válik. A műveknek ezt a poétikai rétegét a magyar recepció – mely tudvaleg a hatvanas évek közepén indul el – nem méltatja figyelemre, vagy nem tudja azonosítani (vö. CSÁMPAI 2005). Beckett ugyanis nálunk az első évtizedekben túlnyomórészt a *Godot* alapján csak a modern európai szubjektum önleépítésének szarkasztikus krónikásként jelenhet meg. Az értelmezés fogalmi kereteit ennek megfelelően az abszurd színház esszlini koncepciója adja, kevés dramaturgiai konkrétummal (ESSLIN 1967). Azt pedig nem nehéz belátni, hogy az imént említett metadramaturgiai interpretációs lehetőség szintén kapcsolatot teremthetett volna Molnár és Nádás önértelmezése között. Hiszen Nádás esetében Beckett közvetlen és bizonyítható előzménynek tekinthető, a beckett-i írásmód klasszikus bohózati eredete pedig közhely, vagyis elvben Molnárral is könnyen párhuzamba állítható. Az adott történeti körülmények azonban láthatólag nem tették lehetővé mindennek a szakmai végiggondolását.

Összegezve az eddigieket, a két írói teljesítmény hatástörténete visszatekintve sajátos viszonyban áll egymással. A szövegek önértelmező gesztusainak elméleti-poétikai olvasata és a játékanyag mint értelmezői keret ugyanabban a viszonyban állnak egymással a két esetben, csak éppen ellentétes elrendezésben. Az egyik oldalon a mű önfelmutató stratégiája a dramaturgia „molnári” minőségével, azaz lényegében a játékanyag szerzői megszemélyesítésével magyaráztatik. A másik oldalon az élő játékmód hiányát lenne hivatott betölteni a Nádás neve alatt az önreflexió jegyében egységesített és kanonizált, csakis olvasmányként, irodalomként létező színházi vízió. A viszony szerkezete retorikailag inver-

zióként írható le. Ennek párhuzamait keresem alább a drámák poétikai kapcsolatában. Ha ugyanis a *Játék a kastélyban* és a *Temetés* ugyanebben az alakzatban kapcsolódik össze, akkor a két mű esélyt kínál a 20. századi magyarországi színjátszás történetének átfogó újragondolására.

Egy performatív poétikai tér körvonalai

Ha közös poétikai szempontot keresünk a *Játék a kastélyban* és a *Temetés* által körülrajzolt performatív szövegtér leírásához, először a megnyilatkozások retorikai pozícióját, ha tetszik, cselekvési hatókörét érdemes szemügyre venni. Mindkét esetben elmondható, hogy a recepció mind ez ideig adottnak vette a szereplői megszólalások hitelességét abban az értelemben, hogy garantálhatják saját őszinteségüket. Magyarán teljesen magától értetődőnek tűnt, hogy Turai, Annie, Ádám, a Színész, vagy a Színésznő a saját tudásának és szándékainak megfelelően beszél és cselekszik. Eszerint igazmondásuk megerősíthető, tévedésük azonosítható, hazugságaik leleplezhetőek, egy biztos: szavaik megbízható tanúi önképüknek. Ez Molnár esetében teljesen érthető és mondhatni történetileg is helyénvaló, hiszen nála illúzió-színházi (ha akarjuk, realista) dramatikus keretéről beszélünk. Nádasnál viszont a megjelenített referencialitás szintjén elvben éppen a szereplők önmagukról való tudása és ennek kommunikálhatósága a mű legfőbb tematikus kérdése. Érthetetlen tehát, miért nem vetődött fel az értelmezésekben, miről képes tudósítani egyáltalán az alakok beszéde. Az még kevésbé merül fel, hogy a dramatikus instrukciók helytállása önmagukért, azaz a beszélőjüként megképezhető hang megbízhatósága esetleg szintén kétséges lehet. A recepció mostanáig kizárólag feltétlen tekintélytisztelettel, előírásként idézte a színi utasításokat.

Ha felelevenítjük a *Temetés* első megszólalásait, különös rések nyílnak meg a mondatok tárgyi jelentése és létesítő-végrehajtó, performatív ereje között:

[...]

kijönnek egészen a rivalda széléig, a színésznő, mint egy kötél táncos, végiglépked kitárt karokkal a rivalda peremén, a színész egy ideig figyel, majd a bal oldali koporsóhoz megy, megérinti, megtapogatja, a koporsó fejénél bizonytalanul megáll a színésznő felpillant, bizonytalanul leengedi a kezét, lassan ő is a jobb oldali koporsóhoz megy, körbejárja, megérinti, megtapogatja csaknem egyszerre megemelik a koporsó fedelét figyelem! a közönség nem láthatja, hogy mi van a koporsókban csend

egymásra néznek, a koporsóba néznek

SZÍNÉSZNŐ

Te is benne vagy?

csend

SZÍNÉSZ

Benne vagy te is?

*csend**lassan visszaengedik a koporsók fedelét, nézik egymást, nem mozdulnak*

SZÍNÉSZNŐ

Meglépetés.

SZÍNÉSZ

Csapda.

*csend**nézik egymást, nem mozdulnak*

SZÍNÉSZNŐ

Majd úgy csinálunk, mintha nem láttunk volna semmit. (NÁDAS 2001², 181–182)

Ahhoz, hogy létrejöhessen egy olyan *Temetés*-olvasat, amely az említett módon referenciálisan értelmezi a műben megjelenő dramatikus szituációt és az alakokat (még ha a megjelenített világot önreflexiónak, tehát a művet ars poeticának fogjuk is fel), szükséges a szituáció elemi kereteinek a rögzítése. Erre a mű kínál ugyan mintákat, de végig nem engedi rögzülni egyiket sem. Lehetetlen megállapítani, melyik (verbális, avagy néma) gesztussal indul a jelenet pontosan. A kezdet már az idézett rész előtt mintegy felfüggeszti a dramatikus időt, s a tér sem specifikálható külsődleges módon. Az alakok belépése és cselekvéseik szintén nem adnak fogódzót egymással való viszonyuk közelebbi meghatározásához. Ebből adódóan kizárólag a szereplők közti dialógusokra hárul az eddigi befogadói tapasztalatok deiktikus, azaz tér-, idő- és személyes viszonybeli elhelyezése. Az első mondatpár „benne vagy” szintagmája magát a vonatkoztatás befogadói műveletét értelmezi, amely ezen a ponton szükségszerű, máskülönben értelmetlenné válna a szöveg. Egyúttal azonban stabilizálhatatlan is, hiszen a „benne” térbelisége nem egyértelműsíthető a koporsó, a színházi tér egésze és bármely más külső térvonatkozás, például egy társadalmi-politikai metaforikus tér viszonyában. A két figura párbeszéde csak akkor értelmezhető a fenti formában, ha ők maguk nincsenek tisztában mindezzel, különben nem tudnának kommunikálni. Viszont épp az ambivalenciaháló teszi lehetővé azt, ahogyan magukra tekintenek. A szöveg azzal bontja ki az önértelmezés poétikáját, hogy ezt az apóriát végig feloldatlanul hagyja, sőt, továbbiakkal súlyosbítja. A „csend” instrukciója ugyanis az érzékelés nyelvi kifejezésének korlátaira figyelmeztet. Egyrészt nyilvánvalóan nem lehet minden körülményre kiterjedően leírni a csend tapasztalatát, amely ezáltal változékony konvenciók függvényé válik. Másrészt pedig az instrukció retorikai értelmezése azért lehetséges egyáltalán, mert a befogadó hangot, beszédstátuszt kölcsönöz neki. S még ha metaforaként tekintünk is a hangadásra, e metaforikusságról való döntéssel feltétlenül olyasmitól válik függővé az instrukció érvényessége, ami nem garantálható nyelvi módon. Márpedig éppen ez a

csend és az általa megszabott idők szervezik a legalapvetőbbben a kompozíciót, azaz ez a vakfolt a szöveg egészére hatással van (vö. DE MAN 2006, 315).

Látható tehát, hogy a megnyilatkozások performatív hatóköre és a beszélők tudása (az instrukciók hangját is ideértve) nem harmonizálható egymással. Ebből az következik, hogy a dramatikus aktusok megfogalmazhatósága válik problémává. Vagyis az, hogy a nyelv egyrészt végbeviszi-e azt, amire igényt támaszt, másfelől az, hogy a fizikai cselekvés nem számolja-e fel a kimondottak érvényességét. A *Temetés* a cselekvésnek e nyelvi felbontásával a dramatikus olvasás legalapvetőbb kereteire kérdez rá.

SZÍNÉSZ

Gyere.

a színésznő elindul a színész felé, de néhány érzelmesen bizonytalan lépés után megtorpan nézik egymást

a színész nő törzsével hirtelen elfordul a színésztől, karjaival gyorsan eltakarja az arcát, mintha ütnék

SZÍNÉSZ

Mi történt?

csend; a színésznő nem mozdul

SZÍNÉSZ

Miért nem válaszolsz?

csend; a színésznő nem mozdul

SZÍNÉSZ

Mondtam, hogy gyere.

csend; a színésznő nem mozdul

SZÍNÉSZ

Fokozatosan fogjuk csinálni.

csend; a színésznő nem mozdul (NÁDAS 2001², 195.)

Világos tehát, hogy a *Temetés* művészi önfelmutatása nem egyszerűen téma vagy referenciális keret, hanem dramaturgiai stratégia. A szöveg poétikája a megnyilatkozás és a nem nyelvi akció lehetőségfeltételeit problematizálja külön-külön és egymáshoz képest is. Mivel így a referenciális vonatkoztatás módja válik kérdésessé, a mű nem engedi stabilan elkülöníteni a megjelenített világot és a megjelenés történéseit. Ez a két szereplő dramatikus nevének a retorikai működéséből is kiolvasható. Egyrészt működik a névadás szokásos konvenciója (látunk egy színészként játszó férfit és nőt, akiket hivatásuk révén azonosítunk). Másrészt a két figura mint dramatikus alak csak attól válik dramaturgiailag azzá, ami, hogy eljátszható. Azaz az elnevezés szerepszerőségük metaforájaként is olvasható. A két olvasat közt nem lehet stabilan dönteni. Maguk a szereplők sem biztosak benne, hogy saját magukat kell-e alakítaniuk (lásd például az őket ábrázoló bábuakat a koporsókban), tehát hogy szereppé válnak, válhatnak-e. S nincs akadály, hogy ezeket a dilemmákat magának a *Temetésnek* egy (saját művészi önfelmuta-

tásra törekvő) előadására, annak résztvevőire vonatkoztassuk. Ebből is kiderül, hogy a drámában a művészet és az azon kívüli világ határa áthelyezhető, és maga az elkülönítés ismételhető. A korábban ismertetett allegorikus olvasatok közös vonása, hogy ezt nem veszi figyelembe, és a drámának tulajdonított nem realista színházeszményt a reprezentáció–prezencia, ábrázolás–történés, valóság–fikció oppozíciók utóbbi tagjához rendeli. S nem nehéz ezekben a szembeállításokban a művészet–nem művészet határ elméleti párhuzamait meglátni, vagyis megkockáztatható, hogy a *Temetés* olvasását épp ezek a fogalmi kötöttségek nem engedték dinamizálni; még ott sem, ahol ennek diszkussziója az értelmezés célja (vö. KÉKESI KUN 2000, 161–169).

Az esztétikai keretezésnek, azaz művészet és nem művészet elkülönítésének és az ismétlődésnek a viszonya hasonló következtetésekre vezethet a *Játék a kastélyban* esetében. Nyilvánvaló, hogy Gál és Ádám azért tudja önmagával meg-egyezőként felismerni azt, amit már hallott egyszer, mert az ismétlés során a párbeszéd új kontextusával együtt már eltér önmagától. S ezt a mű messzehatóan igazolja.

ANNIE

Ki akar eldobni, te bolond? Ne őrjöngj! Az előbb már okos voltál. Gyere ide, megcsókolom azt a szép, klasszikus fejedet.

GÁL

nagyot ordít. Áááh!

ANNIE

idegesen. Mi baja?

GÁL

Ezer bocsánat! Bocsánatot kérek! *Alig tud az izgalomtól beszélni.* Kedves Annie! És mélyen tisztelt művész úr! Bocsánat, megint meg kell önöket zavarnom, de okvetlenül kell valamit mondanom Turainak. *Ádámhoz. Gyere csak ide. Turaihoz, aki hozzája lépett.* Te! Itt ezen a helyen változzam sóbálvánnyá, ha ezek szórul-szóra nem ugyanazt a szöveget mondják, amit az éjjel beszéltek. Ezek ketten tegnap éjjel... ezeket a szerepeket tanulták. És mi szamarak vagyunk.

TURAI

Jó, jó, szamarak vagytok, de most, kérlek ne csinálj feltűnést. *Megjátssza az izgattat.* Óriási meglepetés!... Micsoda furcsa véletlen! (MOLNÁR 1926, 121–122.)

Az eljátszott szöveg olyan kulcsszavai, mint a „citrom”, a „felhőkarcoló” és az idézetben a „klasszikus fej” pusztán emlékeztetőként működnek, és az azonos-ság tárgyi, szövegszerű illúzióját éppen az eltérés előadásbéli-performatív eseménye hozza létre. Másrészt az is világos, hogy ezt a viszonyt is a megnyilatkozások performatív feltételeinek szabályozása alakítja ki: ez maga a Turai által írt dramatikus szöveg dramaturgiája. A szabályrendszer azonban itt, szemben Nádassal,

nem a nyelvi létesítő erő általános működéséből következik, hanem egy előzetesen odaértett színházi konvencióhálózatból, amelynek a fentiekből adódóan épp ez az előzetessége inog meg. Turai alakján keresztül tudniillik a szerzői státusz mint az eredet helye (Foucault) a játék részévé lesz, egy elem a sok közül. Eredeti helyét átveszi a nyelvi (pontosabban dramatikus) hatóerő, amely innentől egyedülként szabja meg a szereplők viszonyainak minőségét a szociális fölénytől a testi működésig.

TURAI

Olyan hamisan mondta. Meggyőződés nélkül. Különösen a szerelmi vallomást.

ANNIE

Mert nem szeretem.

Innen kezdve igen gyorsan.

ALMÁDY

Nem szeretsz?

ANNIE

Nem.

ALMÁDY

Tehát hazudtál az éjjel.

ANNIE

Hazudtam.

ALMÁDY

Csak hogy megszabadulj.

ANNIE

Igen. Gyűlöllek.

ALMÁDY

Kígyó!

ANNIE

Meg tudnálak ölni!

ALMÁDY

felzokog.

Innen kezdve megint rendesen.

TURAI

Állj! Elég! Még csak ez hiányzik! *Almádyhoz.* Figyelmeztetem, nekem aztán sírhat, én ezt direkt szeretem nézni. (MOLNÁR 1926, 73–74.)

Turai célzása a vallomás hazug voltának lehetőségére nyilvánvalóan tudatosan szít érzelmi ellentétet a két színész között. Azt viszont már nem uralja, amilyen módon ez hatni kezd rájuk. A veszekedés dialógusa a falon túlról korábban hallott jelenet poentírozottságát, agresszióját, ironizálásra kínáló patetikus retorikáját folytatja. Menet közben nem is egészen világos, hogyan változik a három szereplő pozíciója egymáshoz képest. Vagyis nem rögzíthető, hogy egy adott

megnyilatkozás egy adott szereplői viszony mikori állapotára reagál pontosan. Így a nyelvi közlőerő és cselekvés igen hasonló dramaturgiai feltárásához jut el a mű, mint a *Temetés*, csak más feltételekkel. Ennek dramaturgiáját nem Turai teremti meg, hanem ő csupán újraírja, és ezáltal érvényre juttatja. A konvencióhálózat, amely itt a színházi hatást szabályozza, előzetesen rejtett formában van adva, és csak a nyelvi viselkedés meghatározott gesztusai hozzák működésbe.

Innen jobban rálátni arra is, miként viszonyul a *Temetés* a színházi konvenciók működéséhez.

SZÍNÉSZ

Kezdjük újra el.

SZÍNÉSZNŐ

Semmit nem lehet újra kezdeni.

SZÍNÉSZ

Akkor csináljunk úgy, mintha újra kezdenénk.

nagyon hosszú csend

lassan a színésznő is elindul a jobb oldali takarás felé, oda, ahol először megjelent, de

mielőtt elérné, megtorpan

mindketten, egyszerre, halkan fölnevetnek

SZÍNÉSZNŐ

Mintha.

SZÍNÉSZ

Mintha.

csend

SZÍNÉSZNŐ

De akkor cseréljünk helyet.

helyet cserélnek; a színész a jobb oldali takarásba, a színésznő a bal oldali takarásba áll

SZÍNÉSZNŐ

Ne legyen egészen az.

mindketten egy lépést hátrálnak, a színpad üres lesz

nagyon hosszú csend

SZÍNÉSZ

Lehet?

SZÍNÉSZNŐ

Mehet.

nagyon hosszú csend

a színpad változatlanul üres

SZÍNÉSZNŐ

Ne haragudj, félek. Nagyon félek.

SZÍNÉSZ

Vigyázz! Egyszerre kell kilépnünk.

nagyon hosszú csend

a színpad változatlanul üres (NÁDAS 2001², 211–212.)

A játék szabályrendszere itt is az ismételhetőség felismeréséből születik. Itt azonban még elvben, funkcionálisan sem jelölhető ki az eredet, a szerzői szándék vagy az alapító esemény, amelyhez képest a játék mint utánpótlás vagy reprezentáció meghatározható lenne. A Színész és a Színésznő belépésétől, azaz dramatikus keletkezésétől fogva már mindig is játékban van, cselekvéseik csak ismételtségben léteznek. A két figura keresi a színjátszás ideális módját, miközben azt valójában maguk hozzák létre, éppen e keresés révén. A két fázis közti szükségszerű strukturális, időbeli elcsúszás alakítja ki az előzetesség illúzióját.

Még látványosabb mindez, ha az utóbbi idézet mellé odatesszük a párját a *Játék a kastélyban* szövegéből.

Csend. A három szmokingos úr lábújjbegyen bejön.

TURAI

figyel. Csend van. Lefeküdt!

ADÁM

suttogva. Talán már alszik.

TURAI

Ki van zárva. Ide gyertek. Így, ide, a falhoz!

A fal felé mennek, amelyen átjáróajtó van. Ott sorakoznak, arccal a közönségnek.

TURAI

halkan. Vigyázz! Mindenekelőtt háromszor kiáltjuk: Annie, Annie, Annie!

Majd én dirigálok.

A fal felé fordulnak.

Turai magasra emeli a karját mint valami karmester, mikor dirigálni kezd. Ebben a pillanatban a szomszédból a következő hallatszik:

ANNIE

kiáltva. Nem, nem!

Nagy megrökönyödés. Villámgyorsan előre fordulnak.

ANNIE

Mit akarsz? Újra kezded?

Nagy rémület, ijedt mozdulat.

ALMÁDY

szenvedélyesen kiáltva. Újra kezdem! Igenis újra kezdem! Szeretlek, imádlak, megőrülök

érted!

Mind a hárman rémülten szaladnak el a faltól. Hirtelen megállnak és figyelnek.

ALMÁDY

kiáltva. Úgy szeretlek, mint egy felhőkarcoló a felhőt, amely felette lebeg, de az első széllel

elröpül! Nem bírok nélküled élni! Egy hétig se! Egy napig se! Egy órát se!

A három úr egyszerre ül le.

ANNIE

Csaló vagy! Ezek frázisok! (MOLNÁR 1926, 31–32.)

Az újrakezdés szó szerinti kapcsolatot hoz létre a két vizsgált mű között. Amíg azonban Molnár esetében strukturálisan feltételeznünk kell egy előzményt, amely a továbbiakat értelmessé teszi – még ha ennek cserélhetősége alapvetően különböző jelentésekhez vezethet is el –, addig Nádasnál pusztán az emlékezés alkotóereje tesz szert szabályozó erőre. A *Játék a kastélyban* a színházi esemény egy meglévőnek vélt előzményét, kezdetét relativizálja az újrakezdéssel, és így az ismétlés jelentéstöbbszöröző ereje alakítja ki az értelemképződés eldönthetlenségeit. A *Temetésben* épp fordítva: az ismétlés szándékának újraalkotó ereje hoz létre visszamenőleg egy előzményt, ami egyáltalán értelmezhetővé teszi a jelenbeli tapasztalatokat. Figyelemre méltó, hogy mindkét esetben a megjelenített tér üressége jelzi az újrakezdés helyét, és emeli ki kompozíciós szerepét. A két tér másként, mert máshoz képest üres. Ez teszi nyilvánvalóvá, hogy az ismételtséghez és a konvencionalitáshoz való viszony a két műben egymással inverziós szerkezetű.

Hasonló megállapítások tehetők az odaértett befogadó státuszáról is. E téren a két mű már az indításában összekapcsolódik. Molnárnál ezt olvassuk:

Díszes vendégszoba egy nagyon szép tengerparti kastélyban. Balról és jobbról ajtó. A színpad közepén garnitúra: kanapé, asztal, két karosszék. Hátul nagy ablak. Csillagos éjszaka. A színpadon sötétség van. Mikor a függöny felgördül, a baloldali bejáratajtó felől hangos férfibeszélgetés hallatszik. Nyílik a bejáratajtó és három szmokingos úr lép be a szobába. Az egyik rögtön felcsavarja a villanyt. Némán mennek a középre, ott az asztal köré állnak. Mind a három rágyújt. Aztán egyszerre ülnek le. Gál a baloldali, Turai a jobboldali karosszékbe. Ádám középiött, a kanapéra. Igen nagy, majdnem kínos szünet. Füstfelhők. Kényelmes terpeszkedés. Csend. Aztán: (MOLNÁR 1926, 5.)

Míg Nádasnál ez áll:

Nagyon nagy, levegős, régimódi színpad legyen, a lehető legteljesebben üres, egészen a színpadfenékig kibontva, törten fehér falakkal; a falakat úgy kell elkészíttetnünk, hogy illesztései ne látszódnak.

A színpadfenékhez közel, a jobb oldalon és a bal oldalon egy-egy nem látható járás.

A padló borítása halványszürke, mindenképpen puha, mondjuk szivaccsal alábélelt műanyag. A színpad síkja egészen enyhén emelkedik, s hogy a tekintet ne vesszen el e világos sivatagban, valamivel a rivalda vonala előtt egy nem túlságosan magas lépcsőben megtörik, és ugyanolyan szürke, lehetőleg kissé lejtős síkban fedi le a zenekari árkot. Ezen a lépcső alatti téren, a jobb oldalon és a bal oldalon, a színpadnyílás falához lökve, két nagyon egyszerű módon

„Semmit nem lehet újakezdeni?”

ácsolt fehér fakoporsó hever, de a fehér festék mindenképpen matt legyen, ne csillogjon.

A világítás egyenletes, fehér, bántóan erős, mondhatnám kápráztató, de csak a lépcső fölötti színpadsík van bevilágítva így. A lépcső alatti tér csupán annyi fényt kap, amennyit kap.

A világítás állandó, nem változik. [...] *[N]agyon sokáig tökéletes csend és mozdulatlanság uralkodik a színpadon; ennek a csendnek az időtartamát természetesen a közönség tűrőképességéhez kell igazítanunk, de úgy, hogy az a tűrési határon mindenképpen jóval túl legyen*

akkor pedig egyszerre megjelenik a színész és a színésznő, a színész a bal oldali takarásból, a színésznő a jobb oldali takarásból lép elő; mindketten lazák, finomak, kedvesek, nyugodtak, magabiztosak, csendesek

megállnak, egymásra néznek, mintegy észreveszik és tetőtől talpig megnézik egymást, majd mintha mindketten arra várnának, hogy a másik kezdeményezzen valamit, akármit, egyetlen kicsi mozdulatot

de egyik sem mozdul

nagyon hosszú csend

mindketten, egyszerre, halkan fölnevetnek

majd egyszerre indulnak el, hogy körbejárják, szemrevételezzék a színpadot (NÁDAS 2001², 179–180.)

A szünet és a közönség tűrőképessége közti viszony pontosan leképezi azt, amit a konvencionalitás működéséről idáig beláttunk („majdnem kínos” és „a tűrési határon mindenképpen jóval túl legyen”). Azt kell ehhez még hozzátenni, hogy a belépés módja is ezt az eltérő elrendezést jeleníti meg. Molnárnál a bútorzat, a járások elhelyezkedése és a tér fénytelenége a szalon típushelyszínét sejteti és sematizálja végletesen. Nádasnál a színpad anyagi jellemzői a figurák mozgásának térképző és strukturáló absztrakcióját erősítik fel. A *Játék a kastélyban* indításában ennek megfelelően a megérkezés lelassítása magát az alaphelyzet befogadói körvonalazását teszi dramaturgiai problémafelvetéssé. A három férfi az ajtóban hallgat el, ezáltal nyílttá válik, hogy a közönség kifigyeli őket, ugyanakkor a félhomályban még egymástól való megkülönböztetésük sem magától értetődő. Ám ezután Turai első mondata épp ezt a felfüggesztettséget vonja be a megjelenített illúzió belülről („milyen nehéz egy színdarabot elkezdeni”) (MOLNÁR 1926, 6), s így a gesztus beágyazódik az elvárt vígjátéki poénműködés rendjébe. A *Temetés* jelenetindításának szerkezetéről már volt szó korábban. A kettő együttes értelmezése arra vezet, hogy az odaértett befogadó Molnárnál bevonhatóvá válik a játék belső, referenciális működésébe, amennyiben képes újrendezni saját elvárásait. Nádas esetében viszont éppen az önelemzés kényszere utalja a befogadót a színészek által tudatosan befolyásolható világon kívülre. Ez magyarázza, hogy a két szereplő ugyan talán észleli, hogy jelen van a közönség („Figyelnek.” [NÁDAS 2001², 209]), kommunikálni viszont bizonyosan nem tud vele („a közönséget még véletlenül sem nézik!” [NÁDAS 2001², 181]).

A Mohácsi-rendezés azt mutatta meg, hogy a két megoldás nem kizáró kontrasztot képez, csupán a lehetséges befogadói elhelyezkedések játékterét fogja közre. Az előadásban a kastélydíszletet csak az épületváz ácsolata révén idéző térbe a három figura némán, lassan lép be. Szó nélkül, egymás után használatba veszik a különböző tárgyakat (zongora, telefon, székek). Két ezzel eltöltött perc után előrejönnek horizontálisan egy vonalban a színpad elülső sávjáig, és további három teljes percre csendben nézik a közönséget. Csak ezután hangzik el az első megszólalás. A két írói megoldás egymásra vetítése a nádasi elvonatkoztatás gesztusait használja, de az események egymás utáni rendje a molnári szöveg építkezését követi. Az alakok és a nézők közti tér feltűnővé, kifejtetté válik, ezzel pedig a befogadói önértelmezés performatív ereje előtt egyenrangúként nyílik meg a bevonódás és a kívül rekedés lehetősége (vö. KISS 2011a).

A két dramaturgia önreflexiója, mint látható, ugyanannak a performatív szövegtérnek a különböző részeit fedi le, egymással inverziós viszonyban. A két mű egymásra válaszol, egymás réseit tölti ki. Világos, hogy mindkét esetben a szöveg retorikai önértelmezése hozza létre azokat a kérdésfeltevéseket, amelyek a teatralitásra vonatkozó előfeltevéseiket meghatározzák. A művek így poétikailag élénk tárják az általuk belátható színházi hagyományrendszert. S mivel a hatástörténet e hagyományok hozzáférhetőségét is bevonta az értelmezés látóterébe, ez a performatív szövegtér egyben a 20. századi magyar színháztörténet egy metszetét is adja.

A részletes elemzés nem ennek a tanulmánynak a feladata. A felvetődő alapkérdések viszont már most artikulálhatnak bizonyos kulcsjellemzőket. A színház dramatikus és posztdramatikus jellegének viszonya itt a szerző, a diskurzus eredete helyén került felszínre. A dramatikus alak és az azt játszó test viszonya itt a dramaturgiai konvenciók, azaz a szerepkörök hatástörténete mentén merülhet fel. A nézői pozíciók alakulása pedig valószínűleg azon keresztül mutatkozik meg, hogy a művek önértelmező provokációs hatóereje mennyire és milyen jelen-téssel tud érvényesülni a játékba vont konvenciók keretei közt. S a konvenciókhoz való viszonyulást azért is érdemes kiemelni, mert itt mutatkozik meg Molnár és Nádas egymás mellé állításának valódi tétje. Ha ugyanis kellő elméleti körülménnyel olvassuk újra e szövegeket, annak önmagában is színháztörténeti forrásértéke van. Ennek hatástörténeti termékenységét azonban most még nem becsüli eléggé a két életmű értelmezési tradíciója.

Bibliográfia

- BALASSA Péter (1997), *Nádas Péter*, Pozsony, Kalligram.
- CSÁMPAI Zoltán (2005), *Samuel Beckett bibliográfia*, Budapest. <http://mek.oszk.hu/04700/04751/04751.htm>, letöltés ideje: 2017. január 20.
- DE MAN, Paul (2006), *Az olvasás allegóriái*, ford. FOGARASI György, Szeged, JATEPress.
- DÚRÓ Győző (1982), Nádas Péter, in VINKÓ József (szerk.), *Hiánydramaturgia*, Budapest, Népművelési Propaganda Iroda, 42–65.
- ESSLIN, Martin (1967), *Az abszurd dráma elmélete*, ford. SZ. SZÁNTÓ Judit, Budapest, Színházstudományi Intézet–Népművelési Propaganda Iroda.
- FODOR Géza (1983), Szín – tér nélkül. Nádas Péter drámái, *Jelenkor*, 1983/7–8, 723–728.
- GAJDÓ Tamás (2004), Molnár Ferenc dramaturgiája és előzményei, in P. MÜLLER Péter (szerk.), *A modern színház születése*, Budapest, OSZMI (Színházstudományi Szemle, 35), 209–247.
- GAJDÓ Tamás (2011), Színházi diktatúra Magyarországon 1919–1962, in LENGYEL György (szerk.), *Színház és diktatúra*, Budapest, OSZMI, 338–382.
- HEGEDŰS Géza (1961), Előszó, in MOLNÁR Ferenc, *Színház*, Budapest, Szépirodalmi, 5–15.
- JÁKFALVI Magdolna (2010), És Rákosi felemelkedik. Hamvai Kornél történelmi drámáiról, *Jelenkor*, 2010/6, 679–687.
- JÁKFALVI Magdolna et al. (2011), *PHILTHER Színházi net-filológia*. www.philther.hu, letöltés ideje: 2017. január 20.
- KARINTHY Frigyes (1927), Molnár „Játék a kastélyban”-jának kritikáiról és néhány szó általában, *Nyugat*, 1927, I, 218–220.
- KÁRPÁTI Aurél (1926), Játék a kastélyban. A Magyar Színház szombati Molnár-bemutatója, *Pesti Napló*, 1926. november 28., 13.
- KÁRPÁTI Tünde (2002), Molnár Ferenc sikerdramaturgiája, *Jelenkor*, 2002/6, 683–690.
- KÁRPÁTI Tünde (2003), Molnár Ferenc drámáinak magyarországi fogadtatástörténetéből, *Új Forrás*, 2003/4, 28–55.
- KÉKESI KUN Árpád (2000), Nádas Péter: Temetés, in KÉKESI KUN Árpád, *Thália árnyék(á)ban. Posztmodern – Dráma/Színház – Elmélet*, Veszprém, Veszprémi Egyetemi Kiadó, 161–169.
- KISS Gabriella (2011a), Mohácsi János, Játék a kastélyban, 2010, in JÁKFALVI Magdolna et al. (2011).
- KISS Gabriella (2011b), *A magyar színházi hagyomány nevető arca. Pillanatfelvételek*, Budapest, Balassi.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő (1993), *A magyar irodalom története 1945–1991*, Budapest, Argumentum.
- MAGYAR Bálint (1979), *A Vígszínház története*, Budapest, Szépirodalmi.
- MOLNÁR Ferenc (1926), *Játék a kastélyban*, Budapest, Franklin Társulat.

- MUNTAG Vince (2013), Molnár Ferenc mint saját hagyomány. A testőr, in JÁKFALVI Magdolna (szerk.), *Várkonyi 100. Tanulmányok Várkonyi Zoltánról*, Budapest, Balassi-SZFE, 106–131.
- MUNTAG Vince (2015), Egy tradíció bizonyosságáról és bizonytalanságáról. Benkő Gyula, Játék a kastélyban, 1961, *Theatron*, 2015/1, 10–12.
- P. MÜLLER Péter (1990), A zavarba ejtett műbíráló. Nádas Péter drámáinak kritikai fogadtatása, *Jelenkor*, 1990/5, 439–445.
- P. MÜLLER Péter (1997), *Drámaforma és nyilvánosság Örkény Istvántól Nádas Péterig*, Budapest, Argumentum.
- NÁDAS Péter (1983), *Nézőtér*, Budapest, Magvető.
- NÁDAS Péter (2001³), Temetés, in NÁDAS Péter, *Drámák*, Pécs, Jelenkor.
- NÁNAY István (1989), A rítus vonzásában, *Színház*, 1989/7, 1–6.
- OSVÁTH Béla (1963), A Molnár-legenda, *Kritika*, 1963/1, 40–46.
- RADNÓTI Zsuzsa (1982), Cselekvés-nosztalgia, in VINKÓ József (szerk.), *Hiánydramaturgia*, Budapest, Népművelési Propaganda Iroda, 130–144.
- RADNÓTI Zsuzsa (2003), A brutális hármas, in RADNÓTI ZSUZSA, *Lázadó dramaturgiák*, Budapest, Palatinus, 179–224.
- SCHÖPFLIN Aladár (1926), Játék a kastélyban. Molnár Ferenc „anekdotája” a Magyar Színházban, *Nyugat*, 1926, II, 971–973.
- VERES András (2003), Molnár Ferenc, a kánonalakító, in VERES András, *Távolodó hagyományok. Irodalmi és esztétikai tanulmányok*, Budapest, Balassi, 58–68.

Performatív textualitás

VÖRÖS ISTVÁN

A végtelen elvesztése

Egy Vladimír Holan-monográfia romjai és egyéb lábjegyzetek*

Holan meséi

Azt hiszem, mindörökre lemondok róla, hogy Vladimír Holanról könyvet írjak. Meglehet, hogy ő a legfontosabb költő az életemben. Az egyik legnagyobbak tartom, Rilke, Paul Celan vagy épp Weöres Sándor mellé helyezem. Nem kell könyvet írjak róla, ez a cseh irodalomtudomány feladata.¹ Én Holant kevésbé ismerem, mint őket, mert a cseh nem az anyanyelvem; és sokkal közelebből ismerem, mert fordítottam, saját magammá írtam a verseit, és magamat Holanná. Kapcsolatunk mára egy kicsit ki is hűlt, olyan sok verset fordítottam tőle, hogy nem igazán kívánok újabakkal bíbelődni, nincs már mondanivalónk egymás számára. Nem szakítottunk, de ha írnék róla, az mégis valami olyasmi lenne, mint amikor az elvált férj pamfletet ír a volt feleségéről. Persze a kapcsolatunk nem lett ellenséges, és pusztán szellemi természetű, bár az együttélés évei bizonyíthatóak. A mester életkora alapján a nagyapám lehetne. A nagyapjáról az ember történeteket hall. És történeteket hall tőle is. A nagyapák mesélnek.

Most úgy szeretnék írni róla, mintha valóban a mesterem lett volna. Egy irodalmi mesterrel nem szükséges találkozni. Volt persze olyan is, akivel találkozhattam: Weöres Sándor, és tőle is sokat tanultam, alighanem nélküle nem lehettem volna fogékony Vladimír Holan tanításaira sem. Együttal úgy is akarok írni róla, mintha a nagyapám lenne, a kettő vér szerinti közül az egyik szintén mesterem volt, egyebek között a történetmesélésben. A mi viszonyunk Holannal – történet. Hosszú elbeszélő szabadvers, még az is meglehet, hogy néha élnem kell majd ezzel az elbeszélési formával.²

Nem egyszerűen bohémistaként akarok szólni. De még csak nem is a fordítójaként, hanem úgy, mint aki tanítványa, aki maga is költő, aki maga is Holan, aki elcsen a mestertől sok mindent, és örömmel nyugtázza, amikor továbblopják tőle ugyanazt. Egyébként se Holan találta ki, amit tanít, maga is csent (tanult) olyan mesterektől, mint Rilke, Keats, Mácha vagy a nagy kínaiak. Engem most az érdekel, hogyan képződött meg a nagy költészet Holan esendő verssoraiban. Na, nem poétikai esendőségre gondolok, dehogy. Hanem arra, hogy mindez egy intenzív

* A lábjegyzeteket formai és terjedelmi sajátosságai miatt a tanulmány végére helyeztük. A szerk.

küzdelem dokumentuma,³ melyben a költő világot akar teremteni. Megérteni? Elrejtteni? Átszervezni? És mivel egyedül a költészet eszközeihez nyúlhat, mert a versen tud csak úgy játszani, mint más a zongorán vagy az ecseten, azokkal kísérli meg a lehetetlent, a világ megformálását, átformálását. Itt nem a szavak közheleyszerűen annyiszor felhánytorgatott erőtlenségéről van szó, hanem a nyelv ijesztő erejéről.

A vers nem szavakból áll.⁴ Hanem nyelvből. A nyelv olyan, mint egy hernyó, van egy hasi felülete, melyen rengeteg lába van, és ezek segítségével kapaszkodik a világban. A világban, ami egy ág vagy egy levél a hernyónak. És ami az akárhonnán származó emberi tapasztalat a versnek. Ráadásul fölfelé van egy színes, díszes, szőrös, mintás oldala, mely gyönyörködtet. Persze előfordul, hogy madárszar külsejét ölti, de az is, hogy virágsziromét. Mindemellett van struktúrája is. A hernyónak szervei vannak, de kit érdekel. Az olvasás bábá állapotában az egész fel fog oldódni, hogy aztán egy lepke szálljon föl az olvasó fejéből. Az élmény, az önmegértés, a katarzis, a világmegértés, a vidámság, a megkönnyebbülés lepkéje.

Ez csak egy a sok hasonlatból, amit a költészet lényegéről el lehet mondani, mesterem és nagyapám világától nem idegen képi hosszúságban. Igen, az a bizonyos éjszaka Hamlettel Holan számára a *hosszú képek éjszakája*.

Úgy lenne illendő, hogy én is csak éjszaka írjam ezt a szöveget, de nem tudom garantálni. Most sötét van, kint kora áprilisi hideg remegteti Budapestet, a kutyám morog, meglátta a lepkét, melyről írni akarok. Vladimír Holanról, a mesterről és nagyapáról fog írni a hálás és hálátlan tanítvány.

Kicsoda Hamlet?

Kezdjük messziről a vizsgálódást. Hamlet alakjánál. A világ legnagyobb drámájának címszereplőjeként a világ drámairodalmának első számú hőse. Igencsak fontos figura. A költészetben általában nincs főszereplő, és egyébként se lehet olyan könnyen megmondani, hogy ki a világ legnagyobb költője, mint ahogy az kimondható, Shakespeare a világ legnagyobb drámaírója. Az ő első számú műve pedig kétségtől, vagy minden kétséget egybevetve is, a *Hamlet*. Ebben a drámában címszereplőnek lenni, annyit jelent, mint magunk lenni a megtestesült dráma. Nem mintha különben Hamlet a maga hezitálásával és bizonyosságkeresésével nem lenne éppenséggel nyilvánvalóan költő.

Vizsgáljuk meg ezt a drámát abból a hipotézisből kiindulva, hogy Hamlettel nem az a baj, hogy őrült (mert nem az), nem az a baj, hogy határozatlan (mert túl határozottan is tud cselekedni), nem az a baj, hogy gyáva (mert bátran megy a halálba is), hanem az, hogy költő.

Dráma egy költőről, akit sose látunk versírás közben. Igaz, olvasni látjuk: szó, szó, szó.

HAMLET

Szó, szó, szó.

POLONIUS

De a veleje?

HAMLET

Kinek a veleje?

POLONIUS

No, annak, amit olvas fönséged.

HAMLET

Rágalom, uram; mert ni, mit mond itt a csúfolódó gaz kópé:

Ez a világ egyik első verselemzési kísérlete. Az érzékeny költő, aki természetesen ellen-esztéta is, rögtön útjába áll az elemzésnek. Azt mondja, rágalom, hogy a szavaknak, melyeket olvas, lenne veleje. Cáfolja, hogy lenne valami olyan jelentés, amit a szavak letakarnak, vagy ami belőlük kinyerhető, mint velő a csontból. Az író csúfolódó gaz kópénak nevezi, aki felülteti a széplelkűeket. Nyilvánvaló Polonius viselkedéséből, hogy ő ilyesféle szépelgő alak. Azt hiszi, ura, valójában balekja a szónak, a költészetnek, a léleknek. Shakespeare hősei persze többnyire mind költők, hiszen versben beszélnek. Önmagát viszont alighanem annak a csúfolódó gaz kópénak tartja. Ha viszont ő az, akit Hamlet jellemez, márpedig Shakespeare ironiája csak akkor lehet igazán hiteles, ha önmaga ellen irányul, nos, akkor ebben az esetben Hamlet Shakespeare-t olvas. „Őrült beszéd, őrült beszéd: de van benne rendszer.” A Shakespeare-t olvasó Hamlet tehát bejárással van a színpadon kívüli világba. Nyilván úgy olvassa az ő művét, mint egyenrangú költőtársét. Ami az írónak csak afféle ábrándja lehetett, hiszen népszerű drámaíró volt, de költőként talán nem jegyezték ugyanolyan magasán az irodalmi piacon. Ellenben ha esetleg Hamlet Shakespeare egyik drámáját olvassa, valami kalózkíadást, mondjuk, akkor nyilván a *Hamlet* van a kezében, tehát a saját történetét bújja. Így egy fraktál jön itt létre Shakespeare színpadán, az önmagát ismétlő struktúra. Olyan ez, mint egy borzós éjszakán Hamlettel együtt üldögelni kampai lakásunkon, és beszélgetni vele. Ez az utóbbi szituáció már-már magában is oximoron, a valóság és az irodalom más létszinten helyezkednek el, egy szintre hozásuk ellentmondás. Nem lehetetlen persze, hanem költői alakzat. De maga Shakespeare is ugyanilyen létezés-köröket tesz műveiben, színjátszást játszó színpadi hősei sokszor háromszor-négyszer is átbújnak a fikció szintjei között. Csakhogy Hamlet az ellenkező irányba halad, ha csakugyan valóságos könyvet olvas. Vagy ez az egész a mi fikciónk? Akárhogy is, azt bizonyosnak tekinthetjük, hogy ő költő. Nézzünk rá a kispolgár szemével. Valahogy így látják ők a költészetet: „Csudálatos, hogy gyakran az őrültség eltalálja, mit az értelem s józan ész nem bírna oly szerencsésen megoldani”⁷⁵ – ezt persze megint Polonius mondja, a hülye földhözragadtság balekja. Aki persze azt hiszi, hogy ő az értelem nevében beszélhet, míg Hamlet semmit nem deklarál, illetve épp a semmire nem apelláló jogalap-nélküliséget. A teljes gondolati elfogulatlanságot. Ezt az ürességet csak

a legnagyobb költészet ismeri és képes megszólaltatni. Megkockáztatom, hogy Hamlet nem pusztán költő, hanem egyenesen nagy költő.⁶ Különben nem is lehetne méltó Holan társaságára. Holan verse újabb bizonyíték lényegében bizonyíthatatlan, de ennél alaposabb bizonyításra nem is szoruló állításunkra.

Minden vers balandó

Szokás mondani, hogy a legnagyobb prózaírók folyton ugyanazt a regényt írják. A költők esetében még messzebb mennék, ők valamennyien ugyanazt a verset írják. De talán csak a legnagyobbak. Azok, akik valóban verset írnak, és nem zöngeményt, hangzatkát, dalszöveget, költeményt, csasztuskát, rigmust, textust, szont, szöveget, reklámverset, agitkát. A *Hamlet* textúrája átlóg Holan verseibe. A *Duinói elégiák* vagy a *Négy kvartett* is átfedésben vannak Holan hosszúverseivel. Az „átfedésben van” talán nem elég pontos kifejezés. Ha a verseket mint tárgyakat próbáljuk leírni, akkor nem a newtoni, hanem a 20. századi fizika törvényszerűségei felől kell közelítenünk hozzájuk. Egymás részei lehetnek anélkül, hogy az önállóságuk csökkenne. Egyik megtalálható a másikban. Egyedül a nem pontos kifejezések használhatók azokra a jelenségekre, amelyekről nem lehet pontosan beszélni.⁷

Amit Kosztolányi Shakespeare-ről, az emberről mond, az nagyjából-egészében érvényes a versek valójára is: „Akinek nincs képzelete, az rendszerint úgy látja őt, mint félistent. Én már ifjúkoromtól fogva igyekeztem megörökíteni testi valójában.” (KOSZTOLÁNYI é. n., 17.) Persze Kosztolányi túlozna, ha a versről mint a létezés egyik formájáról beszélne így. Bár Shakespeare-ről se tudhat sokkal többet. Tud róla mindent, de számos konkrétum hiányzik. Épp ezért nem kerülheti meg a dolog fizikai oldalát.

Létezik-e a versek között egyfajta testvéri szövetség, melyet világnak nevezhetünk, és amelynek ha nincs is fizikája és metafizikája, de legalább van mértana. És ha mérhető, akkor valóság mégis? „[...] a geometria nem azzal foglalkozik, hogy fogalmai minő vonatkozásban vannak a tapasztalat tárgyaival, hanem kizárólag ezeknek a fogalmaknak egymás közti logikai összefüggésével” (EINSTEIN 1978, 14). Ez a térbeliség hasonlítható a versek egymáshoz való viszonyához az időben. Látják egymást a nagy költészetek. Találkozhatnak, ahogy a háromszög oldalai a csúcsban. Ilyen találkozási pont Holan költeménye.

A versek mértanisága azonban nem azonos azzal, amit poétikaként ismerünk. A verstan kifejezés magyarul már csak a kötött forma megcsinálásának mikéntjéről intézkedik. Olyan ez, mintha az embert a rá tervezett ruhák szabásmintái alapján akarnánk megismerni. Mit tud egy szabásminta a szívről, a májról, a nemi szervekről vagy az agyról? Most akkor a versnek fizikája, mértana vagy biológiája van? – kérdezhetné bárki. Mindegy. Egyik sincs. A kidolgozás szintjére nem jutott el sem a versfizika, sem a versbiológia, mindez csak halvány készlet egy ilyen irányú kutatás megkezdésére. (Akkor ez itt versbiológiai tanulmány? Na, ne!)

De hogy oda eljuthassunk, elképzelhető, hogy a lírát meg kéne tisztítani az irodalomtörténettől. A vers jóval kevésbé időbeli konstrukció, mint egy regény vagy egy színdarab. Többszöri elolvasásra, térbeli körüljárásra van kitalálva. Az irodalomtörténetet szét kéne szálazni vers-, próza- és drámatörténetre. A vers-történet a legkevésbé történet a három közül. A drámatörténet a legszakadozottabb ugyan, de valamiféle időbeli fonal fölvehető benne. A versnek nincs története. Csak egzisztenciája van. Előre- és visszahatások. Egy időben ide-oda áramló érrendszer.⁸ A lírának nem története van, hanem időgépe,⁹ ha radikálisak akarunk lenni.

Az előbb a lábjegyzet egyáltalán nem mellékes mellékszövegében a versek halandóságának kérdéséig is eljutottunk. Halandóak-e a versek? Ehhez először azt kéne tisztáznunk, mikor él egy vers. Mikor születik meg? Amikor megírják? Ha kiadják? Ha olvassák is? Ha könyvbe kerül? Vagy az már az életének a része? Mikor hal meg egy vers? Ha már nem olvassák? De ki tudja, nem fogják-e száz év múlva megint olvasni? Halálának megállapításához a jövőbe látás képességére van szükség. Jólástanra, legalább alapfokon? Akkor az esztétikai értékítélet is helyesebb lenne, ha jövő idejű lenne? Megjósolom, hogy ez jó vers? Csak azért, mert száz év múlva is tananyag lesz? Megjósolom, hogy ez rossz vers. Vagy az már a jelenben is nyilvánvaló? Meglehet.

Ha megsemmisül az utolsó példánya is egy versnek, akkor megszűnt létezni? Egy nagy formátumú regény szükségképpen nagy térbeli kiterjedésű. Nagy teret ír be önmagával. A vers kronotoposza az időben tágul veszedelmesen és izgalmasan. Holan és a *Hamlet* születése között nagyjából háromszáz év telt el. Ez az *Éjszaka Hamlettel* másodlagos hossza. Több mint az olvasási vagy a megírási idő. Az elsődleges terjedelem egy éjszaka, ez viszont kisebb, mint a megírási idő. Ez utóbbi kiterjedése 1949–1956, 1962. Van benne hét év munka és hat év szünet. Majd a rövidítés, a húzás időszaka következik. Az elolvasási idő persze bizonytalanabb. A fordítási idő valami ilyesmi: 1982–2000. Mert az első *Éjszaka Hamlettel* című magyar nyelvű kötetbe Tőzsér Árpád körülbelül a vers felét fordította le, és 2000-ben adta ki a teljes szöveget. Nos, a fordítási idő, így, bár valószínűleg hosszú szünettel, több, mint a megírási idő. Akkor ezt a tendenciát komolyan véve ennek a hosszúversnek a reális olvasási ideje körülbelül harminc év kell legyen. Ami egyébként helyénvaló gondolat is. Az egyetlen lélegzetre való olvasás mindeképp elvethető. Még egyetlen éjszaka, a történés reális ideje alatt sem egykönnyen elolvasható ez a könyv. Ha nem erőltetjük át egy éjszakán, akkor viszont szánhatunk rá egy kis időt. Arra, hogy a javallott olvasási időt megvalósítsuk. Harminc évig olvasni egy gazdag, fontos verset egyébként sem különleges. Ez a helyes eljárás.

Ha csak egyetlen verset harminc évig olvasunk, akkor az irodalomtörténet verstörténet nevű része lassabban halad, mint a teknős, melyet Akhilleusz nem tud leelőzni. Időbelisége megoldhatatlan feladattá nő. Irodalomtörténet helyett versföldrajz lenne a helyes metódus? Meglehet. Ez akár át is vezethetne bennünket a másik nagy Holan-opus, a *Toszkána* vizsgálatához. Vagy máshová?

Versföldrajz

Három fő műve, az *Éjszaka Hamlettel*, a *Toszkána* és a *Mozartiana* között számos átjárási pont van, de a továbbiakban még azt is megkísérelem majd bizonyítani, amit főntebb állítottam, hogy ezek a versek bejárhatók, megközelíthetők Rilke vagy épp Eliot emblematikus szövegi felől. Nem is, ez így kevés, legjobban közvetlenül ezekből a szövegekből közelíthetők meg. Egy idő és tér függőnye által szétdarabolt gigantikus szövegkollázshoz jutunk el tehát. Most mindenki kapaszkodjon, vegyen nagy levegőt, csukja be a szemét, mert ugrunk!

A tartomány fővárosa Mozartsburg. Nem létező város, mondhatnánk megrökönyödve:

Ránk taposnak fönről,
levegőt se kapunk.
A halott dörömböl,
mi, élők, zuhanunk.¹⁰
(HOLAN 2006, 102.)

Sőt, zuhannak élők és halottak egyként, maga a zuhanás az, ami van, ránk taposnak fönről, a túlvilági, föld alatti lények. Beletaposnak a létbe a nem létezők, ez az alapvető holani tapasztalat. Holani? Rilkénél például így hangzik: „Angyalok (úgy mondják) nem tudják gyakran, az élők / vagy a holtak közt járnak.” (*Első élgia*, RILKE 1983, 236. Nemes Nagy Ágnes fordítása.) Nem azonos, amit ő ír, az irányok és személyek másfélék, de az átjárás kétségtelen. Megint ugyanezt mondja Czesław Miłosz, mindkettőre merőlegesen, vagy ellentétességében is egybevágó módon: „Hogy a mennyben hogyan van, tudom, mert jártam ott.” (*Hogy a mennyben hogyan van*, MIŁOSZ 2011, 242. Vörös István fordítása.)

De vajon nemcsak nagyképszerűség ez? Nagyozolás. Nagyítás. Túlrajz? Lírai kényszer, bele a nagyba, ahogy a kilőtt nyílnek kell belefúródnia abba, ami felé tart? De, pontosan. A vers erre tart, főleg, ha kilőtt nyílként száguld és sebez. Lehet, hogy a versolvasásra nem rábeszélne kéne az embereket, hanem platóni módon eltüntetni tőle őket?¹¹

Persze a nagyképszerűség se tilos, a hazugság meg egyenesen javallt a költőnek, egy kis megszorítással: „Költő hazudj, de rajt’ ne fogjanak” (*Vojtina ars poetikája*, ARANY 2000, 173). Itt Arany korántsem a hazugságra biztat, hanem az esztétikai és ténybeli hitelesség különbségéről beszél, mely azonban nem válhat nyilvánvalóvá. Tehát a szépség, a költői szépség szerepét úgy definiálja, mint aminek el kell takarnia és elfogadhatóvá tennie a valóságtól épp a szépség érdekében elkövetett eltérést. A szépségen most az esztétikai értelemben vett jót, hatást, a katartikust, vagy szerényebben az olvasó tetszését elnyerőt értem. A Tízparancsolatban sem a hazugság van tiltva, hanem a kártékony, ármánykodó, más ellen törő hazugság: „Ne tanúskodj hamisan a te felebarátod ellen!” Nem maga a hazugság a tabu, hanem a rossz hazugság. Az igazság nem mérhető, nem biztos, viszont a hamis tanúskodás hamissága épp kártékonyságában áll.

Vagyis ezek szerint a törésvonal nem is a hazugság és az igazság között van, mint gondolni szokás, és ahogy maga a nyelv is sugalmazza, mint gyakran, most is pontatlanul. A törésvonal az ártalmas hazugság és a valóság leírására törekvő ártalmatlan igyekezet között van. A valóság leírására törekvő ártalmatlan igyekezet magába foglalja az igazságot, melyet eltakar épp az, ha meg akarjuk közelíteni, magába foglalja a filozófusok nyelvét, a költészet nyelvét, és a hazugság más olyan formáit, melyeknek pontatlansága épp az igazságra való törekvés. A hazugság alsó, még nem ártalmas formája a pontatlanság. De ez csakis a dolgok természetéből adódó akaratlan pontatlanság lehet: „A filozófusok nyelve már mintegy a túl szűk cipő torzította nyelv” – mondja WITTGENSTEIN (1995, 62). Tulajdonképpen minden, ami meg akarja ragadni a tényeken alapuló valóságképet, azaz valamiféle igazságot, az szükségszerűen pontatlan. Ami pedig az igazságnak szavakkal való megragadásából csinál művészetet (az irodalom és legfőképp a költészet), az épp ezáltal hoz létre a valóság és a hazugság között meglepően tágas tereket, valóságos tartományokat.

A költészet a földrajz, a geológia egy parancsolatnyival kitágított terében, erőterében jár. Erőterek és gyengeségterek. „Fájdalomból van még a fájdalom elmúltta is.” (*A halál a költőre gondol*, HOLAN 1999, 16). És minél beljebb merészkedik ebbe a térbe, annál kevesebb egyéni színe marad, és egyúttal közös lesz az ereje másokkal, a legnagyobbakkal. Ha egy rendszer centruma felé közeledünk, radikálisan kisebb lesz a körpályánk. Ez történik a *Toszkána* hőisével Mozartsburgban:

És ott meglátta ŐT...

Hirtelenjében szinte undort érzett... De nem
volt az más, mint a távolságok hirtelen összezsúszása...

(*Toszkána*, HOLAN 1999, 66.)

Ugyanezt József Attila az *Altatóban* egyszerűen így mondja egy gyereknek: „A távolságot, mint üveggolyót megkapod.” És T. S. Eliot a *Négy kvartett*-ben meg így: „Szállj lejjebb, szállj csak / Az örök magány világába, / Hol a világ nem világ, de az, ami nemvilág.” (*Burnt Norton*, ELIOT 1978, 153, Vas István fordítása.)

Ha idáig eljutunk, már könnyen érthető, miről beszélek, amikor azt mondom, hogy az irodalomtörténetet mint az irodalom megértéséhez jól használható munkahipotézist el kell vetni. Kell? Tényleg? El lehet vetni, de ha lehet, akkor el is kell vetni; ami nélkül elvagyunk az értelmezés során, azt azonnal ki kell dobni a hajóból.¹²

Bár ez talán túl szigorúnak, vagyis radikálisnak hathat. A nagy alkotók mindig radikalizmusra, végletes következetességre sarkallnak, persze a szellem területén végzett munka radikalizmusáról van itt szó, nem másról.

De mi következik egyáltalán a fent elmondottakból? Az, hogy az irodalmon belüli kapcsolatok nem tisztán történeti jellegűek, hanem egy sokkal bonyolultabb szerkezetet, összefüggéshálót alkotnak. A történet egyenes vonalúsága helyett ez minimum kristályrács. De mivel nem ennyire szabályos a különböző módon összefüggő dolgok között a kapcsolatok rendszere, inkább egy bonyolult

szerves molekulához vagy szerves molekulák rendszeréhez hasonlíthatnánk. „A történész / ragasztja ki a plakátokat, / és a költő tépi le őket...” (HOLAN 1999, 90) – mondhatnánk itt Holannal, sőt kiegészítve őt egyenesen így: az irodalomtörténész teszi ki a címkéket, és a költő tépi le őket.

Előtérbe kerül az összefüggések és motívumok bonyolult struktúrája, mely áthatolhatatlan labirintussá, vagy éppen egyetlen egységes tárggyá teszi az irodalomtörténetet. Ha ezt az egységes tárgyat alaposabban szemrevételezzük, valóban három lépéssel távolabb léphetünk az irodalomtörténettől mint bátor, de torzító segédanyagtól. Mint valami túlzó absztrakciótól.

Esetünkben ez a tárgy nem is az egységesülő irodalom, hanem az egységesülő költészet (nagy költészet). Az irodalom a történeti szempont kényszerzubbony nélkül szétesik műfajainak önálló történetére, melyek maguk még annyira se történeti jellegűek, amennyire nem összirodalmiak. Líratörténet, prózatörténet, drámatörténet. (Sőt: esszétörténet, műfordítás-történet is talán?) Másfelől viszont nem történet, hanem földrajz. Irodalomföldrajz. Költészetrajz. (Nem azonos a verses országjárással.) Drámaszobrászat. Prózapinktúra.

Persze nyilván túl messzire mentünk. Az irodalomtörténet elvetése éppúgy csak munkahipotézis, mint az önálló műfajtörténetek megírásának ötlete. Ráadásul egy-mással felelő két hipotézis, mely csak az ironikus tudomány révén összebékíthető.

Vajon Holan sötét költészetét is áthatja valamiféle ironia? Igen, áthatja. Groteszk, morbid, a költészet hangján szóló ironia. Amikor a metaforák viccelnek. Végeredményben minden vicc magában rejt egy oximoront.¹³ És a legkomolyabb versnek egyetlen szavát se lehet szó szerint komolyan venni. Az *Éjszaka Hamlettel* ilyen. Tudjuk, nem egy valóságos éjszaka története. Mi is feltehetnénk a kérdést, amit a versben a költő Hamletnek tesz föl, aki abszurd viccel felel:

Ön átélté mindezt? kérdem Hamletet...

„Csak egyszer!” mondta...

(HOLAN 2000, 51.)

Vagy nem vicc ez? Amit csak egyszer élünk át, az meg se történt?¹⁴ A nagy költészet épp ennél a pontnál nyit új fejezetet a világban. „Csak ahol nyelv van, ott van világ” – mondja Heidegger (*Hölderlin és a költészet lényege*, HEIDEGGER 1998, 40). Tehát az a viccben jelzett másodszor megtörténés a nyelvben, a nyelv által valósulhat meg. De nem akárhogyan. A költészet által: „A költészet alapítás a szó által és szóban. [...] A költészet a lét szószerű alapítása.” (HEIDEGGER 1998, 43).

A nagy költészetben ez történik. A költő hasonlatos a hegyi remetéhez, aki kivonul a létből, a létért. Újraolvassa a világot. Ebben a helyzetben szólal meg Holan fő műve, ha nem is egy hegyi barlangban, hanem egy folyóparti alagsori lakásban, melynek nagy íves ablakai olyanok, mint a vers által megteremtett lét fölé hajló, rajzolt ég íve. Újraolvassa Shakespeare-t. Újraolvassa önmagát. Újraol-

vassa a világot, ahogy már másodszor mondom. A retorika alapozás. A szóismétlés a világ újraolvasásának elrontása.

Hamlet: éjszaka Vladimír Holannal – magyarázatok Josef K. számára

Ha nincsen irodalomtörténet, ha kivívtuk szabadságunkat hatalma alól, akkor ez megnövelheti a monográfiák fontosságát, az életrajz visszakaphatja szerepét. Az életrajz nem történet, hanem rajz, ha jól írják és jól rajzolják. Csak ki kell belőle hagyni a történetiséget és a logikát, és erősíteni kell a rajzot. Az összefüggések rézkarcszerű hálózatát. Melyek egy elég nagyformátumú életművön belül könyvnyússzerrel kimutathatók.¹⁵ Igaz, ugyanakkor más összefüggéseket kitakarnak.

Lehet, hogy inkább csak egyes művekről kéne náluk terjedelmesebb szövegekben értekezni? Ugyan. Mindenki azt és úgy ír, amit és ahogy akar. Pontosabban, amit és ahogy az akarata felhasználásával tud. Vagy inkább azt kéne kimondani, hogy a kommentár mégse legyen hosszabb, mint a kommentált szöveg? De ez túl szigorú tiltás lenne. Kezdetben vala az ige. Azután minden, de minden csak hozzá fűzött kommentár. Magát a teremtést tiltanánk meg. Nem mintha nem lenne ez állandó igyekezete az emberi nemnek. Ám a vers-univerzum épp az ellentétes irányba megy, a teremtés irányába forog.

Jó külön kötetben olvasni Holan fő művét, a Hamlettel való egzaltált éjszakai beszélgetés költői lenyomatát. Ez a Holan-opus mindenképp külön könyvet kíván. Mert így az a könyv tud lenni, amelyben minden benne van. Na, mármint csak a minden van benne, meg pár lényeges és lényegtelen részlet, mint a költészetben általában. A költészetben itt a nagy költészetet értem, nem mindig fogom és tettem ki ezt az unalmas, de fontos jelzőt. Csak nagy költészet van, a többi a heideggeri értelemben nem számít. A nagy költészet persze nem kényelmes dolog. Nem szórakoztató. Kicsit kínos inkább. Holannak ezt a könyvét legjobb folyamatosan olvasni. Ha a végére érünk, már lehet is előlről kezdeni, én legalább egy hónapja ezt csinálom.

Ennek a fejezetnek a címében megcseréltem a szerzőt és a címben szereplő nevet. Főntebb már megpróbáltuk bizonyítani, hogy Hamlet költő. Akkor pedig írhatta ő Holant, és mindkettőjüket Shakespeare. Shakespeare-t viszont Holan, és mindhármukat én. Holan is úgy írt, hogy az elődei megértsék, ami a nála fiatalabb Brodskijnak az ambíciója volt.

Rádásul e magyarázatok egy megrögzött és tősgyökeres prágainak szólnak, akinek életéből csak az utolsó évet ismerjük, de mért ne olvashatott volna korábban vagy akár a perére várva Josef K. Rilkét, Shakespeare-t, és főként a még meg sem írt Holan-verset? Mért ne ismerhetett volna rá Hamletben önmagára? Nem tudhatjuk, hogy a fikciók világában mi hogyan ér össze. Illetve itt folyamatosan erről beszélünk. Épp a *Hamlet* kapcsolatban Tom Stoppard már tett kísérletet ennek feltérképezésére. Csak egy folyosónyival, egy teremnyivel lépett odébb a nagy költészet fikciós teréből. Azt írta meg, mi történik két mellékszereplővel,

Rosencrantz-cal és Guildensternnel a *Hamlet* színpadán kívül, de a történetben, annak idősíkjában benne, a cselekmény nem látható hátországaiban.¹⁶ Mivel a mű meglehetősen abszurd lett a jövő beszüremkedése miatt, tetten érhetjük, hogy Shakespeare kora, Hamlet kora hogyan ér össze a 20. századdal. Hamlet sincs mindig a színpadon. Nem csoda, hogy Holan is odavezethette a versébe. Az irodalmi szereplők életideje korlátlanul tovább osztható újabb és újabb életidőkre.¹⁷ Ötvenévnyi időt is leélhetnek egy hónap alatt, ha kis szerencsájuk van. Vagy korokat ugorhatnak át akár egyetlen szerző jóindulata révén. Mint Virginia Woolfnak köszönhetően Orlando.

Mért gondolom ideális olvasónak Josef K.-t? Mert egy nem létező Prágának a lakója, aki elolvashatja egy létező Prága nem létező estéjén egy nem létező és egy létező költő versbeli találkozását. Javaslom, hogy ezentúl minden vers megértésére tett kísérletünket kezdjük azzal, hogy megtaláljuk ideális fiktív olvasóját.

Isteni színjáték – Borges. Ja, ő nem irodalmi hős. Dehogynem. De azért legyen inkább: Nasztaszja Filipovna a *Félkegyelmű*ből.

Švejk – Estragon a *Godot*-ból. (Hogy a *Švejk* nem vers? Talán regény?)

Duinói elégiák – Odüsszeusz kedvenc fia, Télemakhosz.

Odüsszeia – Ganésa.

Toszkána – Köves a *Sorstalanság*ból.

Érdekes játék? Megmozgatja az elgémberedett irodalmi agytekervényeket. Javaslom az olvasónak, egy picit melázzon el a papír fölött, hogy pár ilyen fiktív olvasót maga is kitalálhasson. Ha eddig még nem tette meg. Aki igen, annak külön gratulálok. De neki ugyanakkor kicsit törődnie kéne a koncentrációjával. Túl sok mindennel foglalkozik egyszerre, túl sok mindenbe belefog. Vagyis túl jó a fantáziája. De hagyjuk ennek a szövegnek valóságos olvasóit, bár a ritka alkalmat felhasználva, ha már ilyen közvetlenül beszédbe elegyedtünk, hadd adjam át egy másik olvasónak, Isten egyik könyvtárosának, Holannak¹⁸ az üdvözlétét. Itt időzik nálam néha éjszakánként. Agorafóbiája a túlvilágon se múlt el, sőt néha a nemlétet kívánja inkább, olyan sokan vannak ott. Itt keresett nálam menedéket. A túlvilágon is ilyenek a vágyai:

Egyre olyan ingyenéttermet keresek,
melynek az ételkiadó nyílása
nem a börtönajtó ablakocskája,
nem Júdás-ablak, melyen át a
rabokat lesik.

(HOLAN 2000, 24.)

Nem szeretné, ha látnák. Ha illegálisan, az engedélye nélkül meglátnák. A versben ezt ugyan Hamlet mondja, ő pedig nem a túlvilágból, de egy fikción túli tartományból beszél, ami nem tudom, mennyire más, mint a hús-vér emberek halál utáni állapota. Ez meghaladja még az ironikus tudomány kompetenciáját is.

Egyszóval valami hasonlót tapasztal most Holan. Ezt előre megírta magának,

ha persze a szerzőség az övé egyáltalán. Hiszen épp az idézett sorok előtt közvetlenül ezt mondja: „Amit a költő megír, angyal vagy démon műve... / Így áll bosszút az álom a tudat folytonosságán.”

Ez a két sor eleve olyan szellemi sokszöveget hoz létre, hogy immár teljesen lehetetlenné válik korábbi felvetésünk betartása. Mármost hogy a kommentár legyen rövidebb az általa értelmezett szövegnél. Hiszen hogy tudnánk erről a viszonyrendszerrel két sorban bármit is mondani. Meglehet, a magyarázat mindig szükségszerűen hosszabb az eredeténél, minden magyarázat túlmagyarázás.

Mik ennek a szellemi sokszögnek a sarkai? Sarkpont itt jóformán minden főnév: költő, angyal, démon, mű, álom, tudat. Ezek persze költői közhelyszavak, illetve az utolsó kettő egyúttal pszichológiai közhelyszó is. Na, az angyal meg a démon közben vallási is. A közhelyszavak olyan elhasznált versszavak, melyeknek alkalmazása inkább kerülendő, mert túl könnyen állítható elő általuk vers, és a könnyűség olcsóvá teheti a szöveget. Lehet-e ennyi alapvetően vershez szokott szóval eredetileg alkotni?

Persze eleve csak két sorról van szó egy nagyon hosszú költeményből, melyben helye lehet akár a lazulásnak is.¹⁹ Bár Holanra nem ez a jellemző. Ezekben a sorokban sem. Itt annyi tipikus versszót présel egymáshoz, hogy már az is feladat, értelmes mondatot alkotni velük. Az első sor abból a metafizikus gondolatból indul ki, hogy a verset nem a szerző írja, hanem valaki diktálja. Ámde újdonság: nem is biztos, hogy egy angyal. Lehet démon is. Ez a bizonytalanság a büntetés az álom és a racionális tudat között folytatott és az álom által elvesztett harcért. Holan gondolati tere ez. Nem álom, de nem is a tudat folytonossága. Ez a vers nem is került bele a többi hosszúverset tartalmazó *Történetek* című kötetbe.

Az embert az különbözteti meg a nála sokszor érzékenyebb állatoktól, hogy bennük a tudat folytonossága nem tudott felülkerekedni az álmon. Csak az ember próbál állandóan valami egészet összerakni a pillanatok morzsáiból. Az állat is gyűjti őket: „Az állat abba néz minden szemével, / mi nyitva áll.” – indítja a *Nyolcadik elégiát* Rilke, és kicsit lentebb így folytatja: „már a gyermeket / visszafelé fordítjuk, hogy a formát / lássa, s ne azt, mi nyílt” (RILKE 1983, 267, Keresztury Dezső fordítása). Ezt az állati folytonosság-előttiséget hozza vissza a költészet, segít föltámasztani, és kapcsolja ki ideiglenesen a racionális agyféltekét, hogy szabad utat adjon az ember előtti és ember utáni szabadságnak: az angyalnak és a démonnak.

Ennek kifejtését valószínűleg nem lehet megúszni költői átlagszavak nélkül. Holan a versét a gondolat felől építi a nyelv irányába: „Annál nagyobb a vers, minél nagyobb a költő, / és sohasem fordítva.” (HOLAN 2000, 22). Vagyis előbb volt a nagy költő, és aztán jön a nagy vers. Ez afféle irodalomtörténeti idealizmus. Ugyanakkor sok életrajzból ismerjük azt a fiatalkori nagyképűségét a költőknek, mely épp ennek a tapasztalatából ered. József Attila élettörténetében ezt éppúgy benne érzem, ahogy Brodskijjal kapcsolatban is leírja monográfiája: „Brodsky úgy süvített be az orosz irodalomba, mint egy fürgeteg.” (JANGFELDT 2012, 31). Ugyanerről tanúskodik a fiatal Auden kijelentése is tanárának, melyet már fontosabb idéztünk. Persze ez a zseniimitátorok számára csak megerősítést jelent.

Legyünk furcsák, egzaltáltak, különcök, és a Parnasszuson vagyunk. Hadd legyenek. Nem törődhetünk most ezzel, de tény, hogy sok felületes kritikus esik a színészkedés áldozatául, és álörült álköltőket néz zseninek. Az irodalom folyamatához ez is hozzátartozik, de az azért egy irodalom egészségére utal, ha csak az igazi költőknek dől be, a hamisaknak nem.²⁰ A fordított tévedés se jó, mint József Attila esetében, akinek életében szinte senki nem akart bedőlni, nem látták a fától az erdőt, az idegesítő zsenialitástól a valódi zsenialitást.

Holan hamar kilép ebből a versenyből, visszahúzódik hamletes éjszakái világába, tizenhárom éven keresztül tart ez az éjszakája, 1949-től 1962-ig dolgozik a költeményen.

Folytatódjon hát az éjszakánk,
melyben addig ismétlődik egy ritmus,
míg végül a makacs összhang nőies pillogását
a végzet, a pusztító démon
szakítja meg, egyetlen szemöldökrándítással!
(HOLAN 2000, 47.)

Hosszú éjszaka, de van vége. Éjszakának végtelen, de máskülönben nem az. Munkafolyamatnak hosszú, de a vége a mű. És itt a líra, a mindenkor líra egyik alapvető tanulságát vonhatjuk le. Minden látszat vagy vágy ellenére nincs végtelen. Nem helyezünk túl nagy súlyokat erre a pár sorra? O, egyáltalán nem *csak* erről a pár sorról van szó. Az egész hosszú költeményről. Meg a munkafolyamat során kihúzott, és végképp elveszett részekről. (Vö. KRIVÁNEK 2010, 167–168.) Hanem az összes nagy versről, melyek ebben az elemi tanulságban összeérnek, mint a párhuzamosok a végtelenben. Épp ez az. Találkozásukkal azt állítják, hogy végtelen nincs. Most egy olyan logikai ellentmondás-csomót hoztunk létre, melyet nem is kívánunk kibogozni, hanem inkább nagy kedvvel lépünk tovább.

Nem is volt soha a végtelen, vagy csak elvesztettük? Az emberi elme legjobbjai óriási munkát fektettek bele, hogy bizonyítsák Isten létét, mások meg az ellenkezőjébe, hogy a racionális világmagyarázat segítségével a világot megértsék az ő léte nélkül. De kevesebbet foglalkoztak ugyanezen vagy hasonló tudósok annak megvizsgálásával, hogy minek is van szükségünk végtelenre. Holott egyre biztosabbnak látszik nemléte, csak ezt senki nem mondja ki. Számtalan olyan matematikai vizsgálat van, mely létének tételezése révén juthat el a maga abszurd válszához. De mi van, ha nincs Isten... Bocsánat, ha nincs végtelen:

Ha Isten nem volna, s emberi lélek sem volna,
s ha lélek volna is, de halandó volna,
s ha nem volna feltámadás,
s ha a halál után már valóban semmi sem következne,

részvételünk ebben a komédiában, az enyém épp úgy,
akár a tiéd, akkor is a pusztá szálamom volna.

(HOLAN 2000, 28.)

A vers tele van nyilvánvaló és nehezebben feltáruló kulturális utalásokkal, melyek át- meg átszövik a szöveget, mint penészcsíkok a rokfort sajtot. Ezeket gondosan összeszedi monográfiájában Jiří OPELÍK (2004, 128–130). Minden összefüggés igaz, létező. Opelík a vers különböző kulturális és idősíkjairól beszél, az azok közötti szabad átjárásról. Alapvetően itt a nagy költészet kellemetlenül összezsúfolt, egymásba nyíló, egymásba gubancolódo tereiről van szó. De még annál is több összefüggés van ebben a költeményben, mint amennyit Opelík feltárt. Helytelenül járt volna el, nem gondosan végezte munkáját? Szó sincs róla. Filológusként azokra a kapcsolódásokra szorítkozott, melyeket Holan tudatosan hozott létre, és lenyomatuk maradt a szövegben. Amelyek a zsúfoltságba Holan oldaláról kerültek be, ám „egy vers többet, sőt merőben mást is jelenthet, mint amennyit és amit szerzője mondani akart” (*A költészet zenéje*, ELIOT 1981, 320).

Biztos, hogy nem akart például semmit mondani Josef K.-nak. Ha olvasókra gondolt egyáltalán, biztos, hogy nem fiktív olvasókra. Vagy épp fordítva van? A fiktív hőssel igazából eleve fiktív olvasót célzott meg? Az se rosszabb, mint az utókornak írni. És az se sokkal absztraktabb.

Elég Holanból?

Azt hiszem, a cseh irodalomnak jelen pillanatban leginkább Hrabalból lehet elege. Ahogy gyerekkoromban megdöbbenett, és az élettől elvette a kedvemet, mikor arról beszéltek az iskolában (vagy valamilyen tankönyvbe is bele volt ez írva?), hogy akkora lángelme, mint Lenin, százévente csak egyszer születik. (Ma ez inkább fenyegetésnek hat.) A cseh irodalomban se egykettőre lesz olyan figura, mint Hrabal. De ahhoz, ami ő lett, nemcsak írói nagyság kellett, hanem egy legalább tízéves olyan időszak, mely méltányolni is tudta ezt a nagyságot, élni vele, használni és kihasználni. És ez az a pillanat, amikor a hatás kultusszá deformálódik, és a kultusz rátelepszik az irodalomra. Nem tragédia ez persze, de némileg torzítja a továbblépés esélyeit.

Holanból egy kicsit másképp elég. Kultusza neki is van, magam is építgettem lendületesen, de ez a kultusz az irodalmon belül, illetve a költészet iránt rajongók szűk élcsapatán belül létezik csak. Mert a költészetet is olvasók jelentik az olvasók krémjét.

Van az analfabéta (állítólag nő a számuk), van a betűtudó (aki csak szavakat betűz ki egy címkén, és ez elég is neki), van az olvasni tudó (akinek nem gond egy igazi mondat megértése se), van a szövegeket is megértő (aki elboldogul egy hosszabb, összefüggő szöveggel, lehet az akár regény is), van az olvasásban élvezetet találó (neki már van esélye a világ megértésére), van a gondolkodó olvasó

(tudományos és filozófiai szövegek olvasója), és vannak a költészet olvasói (akik képesek új érzelmeket fölfedezni szavak bonyolult csokra segítségével). Ezek az olvasók nemcsak a saját gyönyörükért olvasnak, ha tudnak erről, ha nem, hanem, akár a középkori szerzetesek az imáikkal, a többiekért is szolgálnak a versolvassással. „A költészet [...] sokat jelent a társadalomnak mint egésznek a szempontjából, és azokra is kihat, akik nem élvezik a költészetet” – mondja Eliot (*A költészet társadalmi kihatása*, ELIOT 1981, 337). Elsősorban a költészetnek a nyelvre, a nemzeti kultúrára, illetve a nemzeti létre gyakorolt hatásáról beszél. Ilyen szempontból egy költő túlságos tekintélye akadály lehet a költészet továbbfejlődésének, így a nyelv rugalmas alkalmazkodásának az új kihívásokhoz. Egy író túlságos tekintélye egy közösséget a szellemi elöregedés felé taszíthat.

A magyar irodalomban a 19. század második fele szinte teljes dermedtségben telt Petőfi elementáris és romboló hatása miatt. Barátja, Arany János sem tudta ezt teljesen ellensúlyozni. Az 1950-es években mesterségesen megújították ezt a bénító hatást a „Lobogónk Petőfi!” kultúrpolitikai jelszavával, a hatvanas években pedig József Attila elementáris hatása változott költőket bénító bilincssé, és eredeti poétikával csak az tudott fellépni, aki képes volt József Attila ellenében meghatározni céljait.

Persze senki nem hirdetett „Lobogónk Holan!” jelszóval mozgalmat. De Vladimír Holan követőinek nagy száma mégis azt mutatja, hogy elementáris újdonságába beleroppantak az utána jövők. Vladimír KRIVÁNEK (2010, 220–225) egy bátor gesztussal egész fejezetet szentel Holan követőinek és epigonjainak a monográfiájában. Jót tesz-e egy irodalomnak, ha ilyen utórengésekkel van tele? Nyilván nem árt neki, hiszen különben a nagy írók léte ellen kellene tiltakoznunk, akik az utórengéseket kiváltják. Akkor pedig az irodalom ellen szólalnánk fel. Mégis észre kell vennünk, hogy a nagy irodalom bizonyos szint fölött rombolja az irodalmat. Persze irodalomnak – nagy műveknek és életműveknek – nem is az irodalom kedvéért kell létezniük.

A nagy költészet kiszorítja a nem nagyot, a versezeteket, rigmusokat, klapanciákat, de a művi költeményeket, a műgond középszerűségét is, kiszorítja, a létből az irodalomba, az irodalomból az irodalomtörténetbe, sőt annak legmélyebb bugyrába, a feledésbe. Egyúttal fölfelé maga is kilóg az irodalomból, Istennel beszélget, ha az öröklét belekap, alig fogják olvasni, csak hivatkoznak rá. A nagy költészet útban van. De csak annak, aki jó úton indult el. Jó úton? Az attól függ: mi felé? Mi felé vihet az irodalom? Az ön- és közösségi megértés felé, a világ megismerése felé. Jellemek, rejtett összefüggések megértése felé. A nyilvánvaló megértése felé. Az okosak és az ostobák megértése felé. A jó és a rossz megértése felé. Afelé, hogy ezeket meg tudjuk különböztetni egymástól. Önépítő erejű tetszés, vagyis a katarzis felé. A tao felé. A zen felé. Isten felé.

A költészetet az irodalom feladataiból inkább az önmegértés érdekli, a közösségé kevésbé. Ezért mellékvágány kicsit minden politikai költészet. Persze ezen a pályaudvaron csak mellékvágányok vannak. Aki a fővágányra akar térni, naná, hogy letért az útról (tao, földút). A jellemek egyáltalán nem érdeklik, és az össze-

függésekből is inkább a metafizikaiak, mint a társadalmiak. Olyan összefüggések, melyekre a regény legyint, a dráma utánuk kap, de csak unalmassá válása árán érhet el. Meg akar valamit ismerni a költészet? „Nincs megismerés... Pusztá káprázatokban élünk” – mondja maga HOLAN (2000, 32). Az elfáradt irodalom félre kell tolna őt. Egyszer nyáron Budapest felé vonatozva a Mátra hegyláncát figyelem az ablakból. Ahogy távolodtunk, egyre jelentősegteljesebbnek tűnt, mert zöldből kékbe váltott, és úgy lebegett a szemem előtt, mint maga a titokzatosság. Aztán a közeli napraforgótábla lassan emelkedni kezdett, egy kis domb egyre följebb magasodott, végül eltakarta az egész hegyláncot. Jelentéktelen kis bucka volt, és ha a pillanat napraforgótáblája nincs rajta, teljesen érdektelen. Rögtön arra gondoltam, így haladja meg a jelenkor az előtte járó nagyokat. De mielőtt elbúsultam volna, a domb még magasabbra emelkedett, betöltötte az ablakot zöld, barna és sárga színjátékával, és már örülni tudtam neki. Tulajdonképpen sokkal szebb volt, mint a mögötte eltűnt kék párának látszó hegyfolt. Vladimír Holan kora véget ért.

Jegyzetek

- 1 A francia bohemisztika mindjárt ellenpéldával is szolgál: Xavier Galmiche: *Vladimír Holan, bibliotékár Boba* című munkájával (GALMICHE 2012). A francia eredeti 2009-ben jelent meg a párizsi Szláv Tudományok Intézete kiadásában.
- 2 Próbáljuk meg hát:
Miközben a főszövegből a lábjegyzetbe, a létből
az irodalomba lépünk, a változás papírlapja beszakad a kezeink között.
Holan idomuló tökélye önkényre csábít. De ebben a csábításban
nincs semmi öröm, alá kell szállnom gyerekkoromba, amitől
most irtózom, mert az öregedéssel kellene bíbelődnöm, a szétesés
művészi előkészítésével. A ház legbelső szobája
ott Bakonymérőn sötét volt, mint az éjjeli ég
látóhatár alá begyűrődött pereme, ami nappal is feltéphető,
ha szakavatott kézzel nyúlunk oda.
De ki ért manapság az ég feltépéséhez, ez a manapság nem ma van,
hanem a hatvanas évek annyira ismerős levegőjében,
mely Prágában széljárta, de itt a Dunántúlon
áporodott, mint egy kiszellőztetlen szoba.
Nagyapámat nemzeti ünnepek előtt még be-beviszik
a rendőrségre, nehogy ramazurit csináljon,
mint 56-ban. Nekem már csak a mély családi
elhallgatás jutott,
az üreg a történetekben.
Ilyen volt ő is, Holan, nem tudom, miért tartotta
bent magát önkéntes börtönében,
ahová valami mélyebb itt-nem-lét elől
hurcolták el egyenruhás önmagái.
Szóval egy délután nem nagyapámat láttam

aludni kanapéján, hanem Holant.
 Keveset számít, hogy az alvó tücsök szájából
 a cseh nyelv csorran ki, a magyar vagy az angol,
 hogy fehér, piros vagy kék nyál talál utat a párnára.
 Értettem, amit nem mond, mert egyszer majd
 érteni fogom, amit ír, mondani, amit gondol,
 fordítani, amit egyenesben akar tartani.

Schol nem volt megállás... A tudattalanban sem...
 Csak ő volt itt, Holan, aki, akár a nagyapám,
 napi öt liter bort ivott meg, és elmesélt öt történetet
 a boltban, úgyhogy naponta öten haragudtak meg
 rá, mintha ellenséget gyűjteni
 olyan lenne, mint vagyont szerezni a túlzó világon.

- 3 „*Při přecházení z přírody do bytí / ždi nejsou právě vlnné.*” Vladimír Holan: *Noc s Hamletem* (HOLAN 1985, 171). Magyarul: „Miközben a természetből a létbe lépünk, / az átmenet fala nem éppen kedves hozzánk.” *Éjszaka Hamlettel* (HOLAN 2000, 9), Tózsér Árpád fordítása.
- 4 Az előbb, a 2. lábjegyzetben elkezdett vers nem ért még véget, csak nem fért bele egy jegyzetbe, sőt kénytelenségből előbb került sorra az *Éjszaka Hamlettel* első soraira való rájátszás, mint a konkrét szövegre való tudományos hivatkozás. Elnézést a kapkodásért, de hát ezek csakugyan egy meg sem írt monográfia romjai. És most már egy versnek is. Folytassuk legalább a verset, mert az még menthető:

A vers nem szavakból áll. A szavak csak átutazóban vannak
 a versben. Mint persze mindenhol. A nyelv sosem áll,
 Holan viszont felült nagyapám nappali alvóhelyéről,
 mely fél méterre van az éjszakaitól, átült egyikből a másikba,
 Holan, Hamlet, nagyapám, kár, hogy én pár éves
 kisfiúként csak nagyapámat ismerem közülük.

S mégis, eddig minden, de minden
 csak egyszer volt. Vagy egyszer se.
 És persze a nemlét is csoda. Bár az egyszer se
 nem csoda. Az öreg emberek váltakoznak a szemem előtt,
 ketten vannak, sőt, hárman, ha Hamlet is hozzájuk
 öregszik. Gábor Miklós, aki akkoriban a legnagyobb
 Hamlet-játékos volt, megérkezik taxival
 a ház elé, kiszáll, szétnéz a furcsa kis téren, és megkérdezi:
 Mit keresek én itt.
 Nem jó, szól ki Borszékiék kerítése mögül valaki,
 mint egy rendező, vagy csak egy sűgő
 (esetleg maga a Sűgő?):
 Nem jó: Ott lenni vagy nem itt lenni,
 ez most a kérdés érdekes része.
 A rendező Peter Brook.
 A sűgő azért nem Isten, na, nem,

csak egy ördögöktől átszökött próbaidős angyal,
akire a leghülyébb feladatokat bízzák előszeretettel.

Rilke a két kedvesnővér udvarából lép ki,
kár, hogy én már rég elaludtam a rémülettől,
mert akkoriban mindentől féltam és az álmaimban
idegen félelmekkel találkozhattam, vadállatokkal,
valami őskori szorongás maradékeként.
Ha én a lélekvándorlás terméke vagyok,
akkor nem sok jutott lélekből abba a gyenge
kisfiútestbe. Olyan képek gyülekeznek,
mintha egy Fellini-filmben járnánk,
de ez már az álom belsejébe ömlött
külső szorongás, még nagyon messze vagyok attól,
hogy ebből valamit meg tudjak ragadni,
a Holan csukott száján elhaló
cseh szavakból valamit meg tudjak érteni.
A szellemi nagyapák történetét aki nem hallja
meg, az léleksüket. Hogyan rakja az össze önmagát,
aki egybe van anélkül is, aki csak test, ösztön
és élet, de nem pisálkol benne a félelem (lélek),
a gyanú (szellem) és a halálishozony (a lét).
Nagyapám saját bora és börtöne, Holan bora és saját börtöne,
Hamlet mérgezett bora és országnyi börtöne
mind ott van abban a gyanúban, hogy van lélekvándorlás, és téged, te kisfiú,
nem is ebbe a világba szántak, hanem egy sokkal jobba,
de eltévedtél, mert téged tényleg a gólya hozott,
és a gólya csak ilyen helyre hoz.

- 5 Mind a három idézet a 2. felvonás 2. színéből való, magyarul Arany János fordítását használom (kiadást meg se jelölök, ebben a pillanatban is egyszerre van előttem egy internetről letöltött szövegváltozat a gépemen, meg egy diákkönyvtári kiadás az asztalomon).
- 6 Fodor András írja le Wystan Hugh Auden, a 20. század egyik legnagyobb angol költőjének esetét: „Amikor a Christ Church Kollégium tutora megkérdezte új tanítványát, mihez kezd majd, ha elvégzi az egyetemet, így felel: »Költő akarok lenni.« »Helyes, akkor hasznára lesz majd, ha angolt tanul.« »Ön nem jól értett, én nagy költő akarok lenni.«” (AUDEN 1980, 5, *Bevezetés*). Ez a párbeszéd tökéletesen egybevág az olvasó Hamlet és Polonius dialógusával, akár bele is lehetne csempészni a színpadon az eredeti szövegbe. Másként úgy is fogalmazhatnánk, hogy ez alternatív fordításnak is elfogadható. Persze eredetileg mind a két dialógus angolul van. De ki mondta, hogy csak nyelv és nyelv között lehetséges fordítás, és nem lehetséges egy nyelven belül, itt pár száz év között történik a fordítás, és az egyetemet sosem végzett Shakespeare-nek nyilván tökéletesen megfelel a nagy költészet ilyenféle győzelme az akadémikus tudás felett. Az értelmén és a józan észén. Később ez a győzelem túlzásba fordul a darabban, és a szellemileg már kijátszott Poloniust le is szúrja Hamlet. Igaz, a kispolgár-szobatudós spionkodva a függöny mögött áll. Ha a költő ölni készül, biztos, hogy valami kisebbet és jelentéktelenebbet öl meg, mint akarna. Ez a külön büntetése az ő esetében a büntetőjoginál is súlyosabb vétkéért. Vajon Petőfi katonaként megölt-e valakit, mielőtt őt megölték a szabadságharc végén? Ha igen, valószínűleg vala-

mi ijedt kiskatonát, és nem királyokat, ahogy azt verseiben hirdette.

- 7 Ez a mondat egyáltalán nem Wittgenstein híres mondatának a parafrázisa akart lenni. „Amiről nem lehet beszélni, arról hallgatni kell.” (WITTGENSTEIN 1989, 90.) Őszintén szólva túl sok variáció született már erre a mondatra. Ha maga a szerzője később nem tagadta volna meg nagyjából-egészében (logiko-filozófiaiilag) ezt a könyvet, már pusztán ezek a variációk ráébreszthették volna, hogy tautológiának tűnő oximoronja közhellyé lett. De itt a mi gondolatmenetünkben is hasonló következtetésre jutottunk. A versről való beszéd nem az egzakttság, nem a tudomány nyelve. Az irodalomról gondolkodás tehát nem tudomány? Előfordulhat. Avagy a tudománynak nem is kell egzakttnak lennie? Lehet ironikus, azaz ahogy a természettudomány mondja: relatív. Igen, azt hiszem, erről van szó. Akkor az is előfordulhat, hogy Wittgenstein, ha nem is pontosan, de lényegében ugyanarról beszél, mint ez az eszmefuttatás. Meglehet. De alighanem csak nem pontosan. Lehet-e egyáltalán hasonlóságokról beszélni? Alighanem csak nem pontosan. Avagy más-képp, nem pontosan mondva: alighanem. Ez a költészet lehetőségeinek terrénuma. Amiről nem lehet pontosan beszélni, de lehetetlen nem beszélni, az a költészet világa. A nagy költészeté. A nagy költészet nem lehet kevesebb, mint a minden, és nem lehet több, mint a semmi. Senki nem tudhatja, mi az a nagy költészet. Én aztán főleg nem. És Holanról szólva különben sem releváns kérdés. Nem azért, mert nem nagy költő, hanem mert a költészete kívül esik a privát költészeten. A minden versek versének körén belül van, örökvers, másba átcillanó vers. Vannak tehát privát költők, és örökverset író félészentek. Ez utóbbiak közé tartozik Dante, Milton, Blake, Keats, Hölderlin, Rilke, Celan, Füst Milán, Weöres Sándor, Pilinszky János, és persze Holan. Az örökvers sincs védve a halandóságtól, de része egy egyén fölötti átjárásnak. Már jó lenne véget vetni ennek a láb-jegyzetnek, talán majd kicsit odébb és föntebb folytatom, de érdemes lenne valahol, valamikor eltöprengeni a versek halandóságáról.

- 8 „[...] a modern költészet ugyanazt kommunikálja, mint amit bármely más költészet kommunikál” („[...] modern poetry [...] communicates whatever any other poetry communicates”) (BROOKS 1974, 67).

- 9 A túlságosan nehéz költészetekkel foglalkozó könyvében Jakub Guziur így fogalmaz: „felfoghatjuk Pound és Eliot költészetét úgy, mint a folyamatok és történések vizualizációját [...]. Ezért lírájukkal kapcsolatban az idő láthatóvá tételéről lehet beszélni” („műzeme Poundovu a Eliotovu poesii chápat jako pokus o vizualizaci dění, procesu [...] Proto műzeme v souvislosti s jejich poesíí mluvit o zviditelněném čase”) (GUZIUR 2008, 26).

- 10 A saját fordításom. Az eredeti így hangzik:

Pod tichou jejich pat
trhá se sval i dech.

Je slyšet stálý pád

všech živých, mrtvých všech... (HOLAN 1963, 82.)

Nos, talán itt az ideje, hogy egy kicsit a fordításkritikának ritka formáját műveljem, a fordítás-önkritikát. Szerencse, hogy amire az idézet itt szolgál, arra az eredeti és a magyar hangzás is tökéletesen alkalmas. Úgy látszik, azt, amit most is megláttam a versben, hajlandó voltam annak idején lefordítani. Abból nem engedtem. Máshol a vers lelki kantárait fogva, vagy talán túl görcsösen is markolva utánaengedtem a magyar nyelv adottságainak és a saját hiányosságaimnak. Ezzel jött el az alkalom fordítói ars poeticám kifejtésére,

egy alapvetően másról szóló dolgozat lábjegyeztében. Amennyi megbecsülést kap általában egy fordító, éppenséggel a legalkalmasabb hely. Ráadásul én magam szorítom ide a fordítót. Másrészt persze nem dicsérni jöttem őt, ezt a másik énemet, aki abból csinál sportot, hogy föladjá énjét, hanem megbírálni. Kezdjük azzal, hogy lemondtam a jellegzetesen holani versbefejező központoszról, a három pontról. Ez még rendben is van, hiszen ma a magyar vers központoszási szokásai közt ez némileg nevetséges és patetikus gesztus. A patetikus árnyalat pedig elnyomná Holan sötét ünnepélyességét, melyben ott az iszonyat, ami már idegen a pátosztól. Ez a hűtlenség még az alapvető hűséget bizonyítja. Ha nem is túl hevesen. A harmadik–negyedik sor az eredetiben viszont ezt jelenti: Hallani szüntelen zuhanását / minden élőnek, minden halottnak... Az első két sor is kileng, és sok értékéről mond le az eredetinek, de hagyjuk, nézzük csak ezt a kettőt. Ma talán nem elégednék meg a rövid sorok keresztrímelésének kényszerzubbonya ellenére sem azzal, hogy a motívumokat más gondolati rendbe kössem át. Na, igen, a versfordítás az eredeti motívumainak szétszedése és újrászövése, de lehetőleg a műemlékvédelmi hivatall előírásai szerint. Itt a román ablak helyére gótikus került, vagy fordítva. Az eredetiben nem a halott és az élő között van az ellentét, hanem a létben, ahol mindenki, még a halott is zuhan. A fordító (ő, nem én: ő) talán azt gondolhatta, hogy ebből a helyzetből dörömből ki a halott, de ez csak az eredeti ismeretében lehetséges továbbgondolás, tehát ez a megoldás már félretart, áúr. Ha itt azt akarjuk bizonyítani, hogy más nyelven író, más korban élő nagy költők nagy versei között van közvetlen átjárás, mint az utca két oldalán levő ház 10. emeletei között lebegő függőhídon, akkor a fordítás ilyenfajta lázadása az eredeti ellen mintha máris az ellentétét támasztaná alá. A vers még magával sem azonos, ha lefordítják. Hát nem az. De átjárók vannak. És jó is inkább ez a figyelmeztetés, mert eszünkbe juttatja, hogy nem azonosságról van szó itt sem. Az egymással való közös határról. Arról, hogy vannak közösen birtokolt területei a nagy versnek. Ilyesmit a politika nem nagyon ismer. Enyém is, tiéd is. Senkié, mindenkié.

- 11 „[...] az ilyen beszédet nem szabad megengednünk a költőnek. [...] és senki, se fiatal, se öreg, ne hallgasson ilyen meséket se versben se prózában.” (*Az Állam*, PLATÓN 1984, II/137). Itt Platón csak bizonyos versbéli gondolatokat tiltana. De aki akár egy verset is tilt, az mindegyiket betiltja. Íme, egy újabb bizonyíték arra, hogy a versek nem önálló lények, ahogy a méhkaptár méhei sem önállóak, hanem részei a nagy ő-nek, a kaptárnak.
- 12 Az irodalomtörténet mai fogalmaink szerint nem is olyan régi találmány. „Az irodalomtörténetet a romantikus mozgalom teremtette meg: a lexikonok betűrendes sorrendjét ekkor váltja fel az írók időrendben való elhelyezése, a folyamatos előadás, ekkor válik az irodalomtörténet történetté.” (SZERB 1982, 33.) Persze nem az ezektől az eredményektől való visszalépést szorgalmazzuk. Az időrendnél kézenfekvőbb szempontot valószínűleg sosem lehet találni. Pusztán az összefüggéseknek az időbeli iránnyal akár ellentétes szövődésére hívjuk fel a figyelmet. A történeti szempont erősségén érdekes módon úgy lazíthatunk, ha a szöösszetétel másik felét bontjuk meg. Az irodalom helyett versről, drámáról, prózáról, illetve ezek történetéről beszélünk. Persze megeshet, hogy így bizonyos összefüggéseket éppen szem elől tévesztünk. Egy alkotóról, aki több műfajban is tevékenykedik, nehezebben kapunk majd egységes képet. Na igen, pont az egységes képtől szeretnénk távolodni. A bonyolultságig? Az érthetelenségig? A káoszig? Nos, semmiképp. A bonyolultságot érthetővé kell tenni. Vagyis mégiscsak leegyszerűsíteni. 2. Az érthetetlen már kívül is esik az irodalmon. Az irodalmat alapvetően nem megérteni kell, annak ellenére sem, hogy építőelemeit, a mondatokat igen. Az irodalmat nem megérteni

kell, de ha valami érhetetlen akad az olvasó útjába, akkor az mégis akadály. 3. Mivel az irodalom alapvetően rendet visz az amúgy is rendezett nyelvi jelek közé, és rendszerezi a kevésbé rendszerezett valóságelemeket, az irodalomról való gondolkodás nem eredményezhet káoszt, bár a káoszból talán beszélhet kifelé. De ki kell jutnia onnan, mint aki addig magyaráz a börtönőröknek, hogy azok a végén inkább kiengedik. Az irodalmat körülvevő, még meg nem írt dolgok káosza szerencsére nem olyan szigorú, mint egy mai börtön, magas falaival, rácsaival, őreivel. A káosz mindig is őrizetlen. Ebben az írásban megpróbálunk onnan beszélni, és el is szökni belőle.

- 13 Vö. „A kérdés, hogy »Mi is a viccek lényege?« hasonló ehhez a kérdéshez: »,Melyek egy lírai költemény jellemzői?«” Ludwig von Wittgenstein: *Az 1932/33-as évben tartott előadások részletei* (SZUMMER–ERDŐS 1993, 63).

- 14 „[...] az újraolvasás fontosabb, mint az olvasás [...]” (*A könyv*, BORGES 1992, 21).

- 15 „Az idő nagyobb, mint a tér, és a nyelv nagyobb, mint az idő. Írni alapvetően annyi, mint megpróbálni »utolérni« vagy »visszatartani« az időt, és e célra a költőnek külön eszközök állnak rendelkezésére.” – mondja Brodskij kapcsán Bengt JANGFELDT (2012, 92). És kicsit később tőle idézve hozzáteszi: „Úgy akarok írni, hogy az elődeim megértsenek.” (JANGFELDT 2012, 93). Ez a könyv egyúttal jó példa az olyan újfajta monográfiára, mint amiről itt beszéllek. Nagyon személyes, benne van az elemző és az analizált szerző kapcsolata is, nem tolokodóan, mert nem memoár, az életrajzot a mű felől nézi, de nem hanyagolja el, mert tudja, hogy az életrajz mindig érdekes, és bizony ez az érdekesség kulcs lehet a nehéz művek befogadásához is. A befogadás pedig egyre nagyobb kérdés a mai irodalomértéssel kapcsolatban. Hogyan juttatunk el az olvasó agyáig, szívéig egy nehéznek minősülő költőt? Nincs könnyű költő. De sajnos épp a költészet életmentő elixír. A befogadáselméletek legfontosabb téje szerintem így hangzik: Hogyan mentsük meg az olvasó életét?

- 16 Tom Stoppard: *Rosencrantz és Guildenstern halott* (STOPPARD 2002).

- 17 „[...] amikor a 0-ról az első tőrtszámra szeretnék lépni, sosem találom meg ezt az első számot a megszokott rendben, mert mindig van egy újabb a kettő között.” Ezt Borges *Homokkönyv* című novellája kapcsán írja Guillermo MARTÍNEZ (2010, 26), de az örök életre kelt, művek közt vándorló irodalmi hősökre, azoknak időkésztetére is igaznak tűnik.

- 18 „Nemrég – szólt – néhány ifjúval az öregedő Shakespeare-nél jártam, Helsingörben... Verseket olvasott nekünk... S mi a veseiben dohányoztunk, a verseiben ittunk s a verseit dicsértük, őszinték voltunk, szerelmet vallottunk neki, s újabb verseket akartunk hallani tőle, s aztán, amikor könyvekről kezdett beszélni, ünnepeztük, mint magát az Isten könyvtárosát” – (HOLAN 2000, 62). Tudjuk, hogy az Isten könyvtárosa kifejezést Xavier Galmiche Holanra alkalmazta könyvének címében. Azt, hogy itt Holan-Hamlet alkalmazza Shakespeare-re, annyit tesz, hogy szinonimát találtunk a nagy költőre: Rilke, Isten könyvtárosa. Dante, Isten könyvtársa – ugye, hogy működik? (Ebben a kifejezésben benne foglaltatik, hogy szükségszerűen olvasók is.)

De álljunk meg egy pillanatra az idézet egy másik eleménél. Shakespeare

Helsingörben? És a fiatal költőnek, Hamletnek nem írója, hanem mestere? Igen, természetesen a költészet vad fikciós terében vagyunk, mely a próza alföldi fikciós ültetvényeinél följebb, de még a próza síkjánál följebb magasodó váraknál, a dráma várainál és erődítményeinél is följebb található. Az ég kupolája alá beszorult felhők közt létrejövő szűkös barlanglakásokban.

Bár nem teljesen. Azért van ennek a dolognak annyi valóságalapja, hogy Helsingör Shakespeare számára nem pusztán egy általa kitalált tér volt, hanem élete során valószínűleg járt is ott: „Minden alkalommal, amikor ezzel a témával foglalkozom, egyre erősebb a bizonyosság, és egy belső hang így szól hozzám: Hát persze hogy járt itt.” (Julius Clausentől idézi David HOHNEN é. n., 95.) A könyv persze részletezi a bizonyítékokat, és konkrét tárgyi megfelelések alapján véli, hogy Shakespeare-nek személyesen látnia kellett Helsingört, bár a mi számunkra a belső hang is értékes forrás.

Mindenesetre szép pillanat, mikor Hamlet fiatal költők és léhűtők társaságában tesz látogatást a mesternél. Nem tudni, Hamlet történelmi idejében, a korai középkorban vagyunk-e. Esetleg Shakespeare idős korában, az 1610-es évek második felében. Vagy inkább a halála után költözött át Helsingörbe? (Ami furcsa választás, hiszen művei helyszínei közül akár Velencét is választhatta volna, de hát ő nem Wagner, aki oda költözött nehéz germán mitológiát hordozó belső világa ellenére). Sőt, még az sem kizárt, hogy Holan saját jelen idejében vagyunk, a dohányzás az őt ábrázoló portréknak elengedhetetlen attribútuma. Mi több, az is meglehet, hogy egyenesen ma, a dohányzás üldözésének korában járunk, hiszen a rakoncátlan fiataloknak ki kellett menniük dohányozni, amit szellemesen úgy oldottak meg, hogy Shakespeare verseibe vetették bele magukat, mint dohányzásra kijelölt helyre. Holan verséből arra következtethet bárki, hogy járt már korunkban, ismeri ezeket a megszorításokat. Vagy az is lehet, hogy nem szabad mindig ilyen közvetlenül a valóságra vonatkoztatni az irodalmi szövegeket. Ezt azoknak a dán kutatóknak is címezhetjük, akik be akarják bizonyítani, hogy a költő járt náluk. Szerintem mindegy. Ők jártak Shakespeare-nél, és ez lényegesebb.

Már csak egy utolsó megjegyzés ebben a hosszúra nyúlt lábjegyzetben. Nagyon érdekelnének Shakespeare azon versei, ahová Hamlet dohányozni jár. Jó lenne, ha hozzá tudnánk jutni a túlvilágon keletkezett versekhez. Néha persze sikerül. Épp az ilyen költészetéről szól ez a beszély.

19 „[...] bármilyen terjedelmű költeményben is váltakozniok kell nagyobb és kisebb intenzitású szakaszoknak” T. S. Eliot: *A költészet zenéje*. (ELIOT 1981, 323).

20 Eliot például nagyon pontosan megkülönbözteti e kettőt: „De a költő nem csupán tudatosabb személy, mint a többiek; individuálisan is különbözik a többi embertől, mint ahogy a többi költőtől is, és olvasóit olyan érzések tudatos részesévé teheti, amelyeket azok korábban nem éltek át. Ez a különbség a csupán különc vagy örült és az eredeti költő között. Az előbbinek is lehetnek páratlan érzései, ezeket azonban nem lehet megosztani senkivel, és ezért haszontalanok; az utóbbi az érzékenység olyan új változatait fedezi fel, amelyeket mások is elsajátíthatnak.” (*A költészet társadalmi bivatása*, ELIOT 1981, 339.)

Bibliográfia

- ARANY János (2000) *Válogatott versei*, összeállította VÖRÖS István, Budapest, Palatinus.
- AUDEN, Wystan Hugh (1980) *Válogatott versei*, Budapest, Kozmosz Könyvek.
- BORGES, Jorge Luis (1992), *A halhatatlanság*, Budapest, Európa.
- BROOKS, Cleanth (1974), *The Well Wrought Urn*, San Diego–New York–London, A Harvest Book–Harcourt Brace & Company.
- EINSTEIN, Albert (1978), *A speciális és általános relativitás elmélete*, Budapest, Gondolat.
- ELIOT, Thomas Stearns (1978) *Versei*, Budapest, Európa.
- ELIOT, Thomas Stearns (1981), *Káosz a rendben*, Budapest, Gondolat.
- GALMICHE, Xavier (2012), *Vladimír Holan, bibliotékár Boba*, Praha, Akropolis.
- GUZIUR, Jakub (2008), *Příliš těžké hry*, Brno, Host.
- HEIDEGGER, Martin (1998), *Magyarázatok Hölderlin költészetéhez*, Debrecen, Latin Betűk.
- HOHNEN, David (é. n.), *Hamlet vára, Shakespeare Helsingőre*, Budapest, General Press (a dán eredeti 2000-ben jelent meg Koppenhágában).
- HOLAN, Vladimír (1963), *Bež názvu*, Krájské nakladatelství v Ostravě.
- HOLAN, Vladimír (1985), *Mušle, lastury a škeble...*, Praha, Československý spisovatel.
- HOLAN, Vladimír (1999), *A létezés művészete*, ford. VÖRÖS István, Budapest, Orpheusz.
- HOLAN, Vladimír (2000), *Éjszaka Hamlettel*, ford. TÓZSÉR Árpád, Pozsony, Kalligram.
- HOLAN, Vladimír (2006), *Falak. Válogatott versek 1925–1980*, ford. VÖRÖS István et al., Pozsony, Kalligram.
- JANGFELDT, Bengt (2012), *A nyelv az Isten. Feljegyzések Joseph Brodskyról*, Budapest, Typotex.
- KOSZTOLÁNYI Dezső (é. n.), *Shakespeare*, in KOSZTOLÁNYI Dezső, *Lángelmék*, Budapest, Nyugat.
- KŘIVÁNEK, Vladimír (2010), *Vladimír Holan básník*, Praha, Nakladatelství Aleš Prstek.
- MARTÍNEZ, Guillermo (2010), *Borges és a matematika*, Budapest, Európa.
- MÍLOSZ, Czesław (2011), *Metafizikai pauza*, Budapest, Nagyvilág.
- OPELÍK, Jiří (2004), *Holanovské nápovědy*, Praha, Thyrsus.
- PLATÓN (1984) *Összes Művei*, I–III, Budapest, Európa.
- RILKE, Rainer Maria (1983) *Versei*, Budapest, Európa.
- STOPPARD, Tom (2002), *Drámák*, Budapest, Európa.
- SZERB Antal (1982), *A magyar irodalom története*, Budapest, Magvető.
- SZUMMER Csaba–ERDŐS Ferenc (szerk.) (1993), *Filozófusok Freudról és a pszichoanalízisről*, Budapest, Cserépfalvi.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (1989), *Logikai-filozófiai értekezés*, Budapest, Akadémiai.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (1995), *Észrevételek*, ford. KERTÉSZ Imre, Budapest, Atlantisz.

MÉSZÁROS ZSOLT

Társadalmi nemek és performativitás
 Wohl Stefánia *Aranyfüst* (1887) című regényében

Elöljáróban röviden bemutatom a szerzőt, mert neve és pályája talán kevésbé ismert. Wohl Stefánia (1846–1889) a 19. század második felében Budapesten élt és dolgozott. Nővérevel, Wohl Jankával (1843–1901) szokták emlegetni, mivel együtt éltek, és teremtettek maguknak önálló egzisztenciát írói és lapszerkesztői tevékenységük révén, valamint irodalmi szalonjuk évtizedeken keresztül politikuskok, diplomaták, művészek, értelmiségiek, tudósok (például Wlassics Gyula, Cantacuzène házaspár, Liszt Ferenc, Hubay Jenő, Justh Zsigmond, Czóbel Minka, De Gerando Antónia, Fraknoi Vilmos, Vámbéry Ármin) kedvelt találkozóhelyeként működött (BORBÍRÓ 2004; TÖRÖK 2015).

Wohl Stefánia újságírói pályáját 1866-ban a Deutsch Testvérek által kiadott *Divat* című lapnál kezdte, ahol a „Váci utcai séták” rovatában a divatlevél műfaját, amely általában praktikus célokat szolgálva, ruhaleírásokra és az üzletek választékának bemutatására szorítkozott, megtűzdelve aktuális hazai és európai eseményekre való utalásokkal (porosz–osztrák–olasz háború, III. Napóleon külpolitikája), ironikus stílusával a glossza színvonalára emelt. 1870 késő őszén ő lett a lap főszerkesztője, és maga mellé vette Jankát. A nővérek 1872-ben önálló sajtóvállalkozásba fogva, *A Nők Munkaköre* címmel alapítottak a nőemancipáció kérdéseivel foglalkozó közlőnyt, amely 1873. augusztus derekán a *Magyar Bazár* című divatlappal egyesült. A fúzióval létrejött *Magyar Bazár mint a Nők Munkaköre* tényleges vezetését feltehetően szépirodalmi ambíciói, majd egyre súlyosbodó tüdőbetegsége miatt már nem Stefánia, hanem Janka vállalta (MÉSZÁROS 2012). A saját orgánumokon kívül más folyóiratok és napilapok – a fontosabbakat megemlítve: a *Pesti Napló*, a *Budapesti Hírlap*, a *Fővárosi Lapok* – hasábjain is rendszeresen jelentkezett tárcákkal, útirajzokkal, recenziókkal, elbeszélésekkel.¹

¹ Itt most csak utalni tudok rá, de nővérevel együtt angol, francia és német nyelvű publikációkkal is rendelkeztek kitűnő nyelvtudásuknak és kapcsolatrendszerüknek köszönhetően. Az eddigi ismereteink alapján Wohl Stefánia írásai – a szerző életében – a következő külföldi lapokban jelentek meg: *Die Debatte*, *Österreichische Badezeitung*, *Good Words for the Young*, *Scotsman*, *Revue internationale*.

Szerteágazó érdeklődését mutatják publicisztikái, amelyek többek között olyan társadalmi kérdésekkel foglalkoztak, mint a női munka, a nőnevelés, a szalonélet vagy az öngyilkosság.

Szépíróként a próza műfajában alkotott, 1862 januárjában Andersen hatását tükröző mesékkel lépett a nyilvánosság elé, mégpedig a *Szépirodalmi Figyelő* hasábjain, Arany János ajánló soraival. Első kötete, a *Regekönyve* 1865-ben látott napvilágot, amely több kiadást is megért. Azt követően elbeszéléseket írt, és az 1880-as években fordult a regény felé.

Az *Aranyfűst* megjelenése és fogadtatása

Wohl Stefánia második regényét először a *Pesti Napló* közölte folytatásokban 1887 első negyedében (január–április), ugyanabban az évben Méhner Vilmosnál jelent meg könyv alakban, majd néhány hónap múlva, decemberben, újranyomták, ami kelendőségét jelzi, ahogy erre a *Fővárosi Lapok* és a *Budapesti Hírlap* is utalt, hozzátéve, hogy ilyen rövid idő alatt ritka a hazai könyvpiacra a második kiadás (N. N. 1887a, 2; N. N. 1887b, 2447).² Lefordították franciára, németre és angolra, amely kiadások felkeltették a külföldi kritikusok érdeklődését is. Wohl Stefánia halála után, 1907-ben a Mikszáth Kálmán által szerkesztett „Magyar regényírók képes kiadása” részeként került ismét a hazai olvasóközönség elé (SANTA 1997; HAJDU 2006a).³

Az *Aranyfűst* azon korabeli regények sorába illeszkedik, amelyek vezetői körökben játszódnak, és az ő erkölcsi keretén keresztül mondanak kritikát az ország állapotáról (például Acsády Ignác: *Fridényi bankja*, 1882; Iványi Ödön: *A püspök atyafisága*, 1889). Wohl Stefánia műve két egymással rokon nemesi család, a Szelényiek és a Vanderbiltek egymásba gabalyodó sorsán keresztül mutatja be a magyar mágnások családi, társasági és politikai viszonyait-visszásságait, amiről a *Fővárosi Lapok* a következőképpen nyilatkozott: „Wohl Stefánie női tolla ostromozni akarja azt, ami hazánk fejlődésében, nemzetünk haladásában ál, színleges, érdekszülte, mulandó

² Az *Aranyfűst*-öt a Magyar Tudományos Akadémia is figyelemre méltatta. 1890. október elején adták át a Péczely-féle regénypályázat 1000 arannyal járó díját, amelyet az előző két évben megjelent magyar regények legjobbjára tűztek ki. A bírálati bizottság (Beöthy Zsolt, Berczik Árpád, Vadnay Károly) egyhangúlag Jókai Mór *A tengerszemű hölgy* című munkáját szavazta meg nyertesnek, de a bírálati jelentés által dicsérettel kiemelt művek sorában ott találjuk az *Aranyfűst*-öt is, olyan más regények társaságában, mint Jókaitól *A gazdag szegények*, Csiky Gergelytől *Az Atlasz-család*, Pálffy Alberttől az *Egy leány mint özvegyasszony*, Mikszáth Kálmántól *A beszélő köntös*, Gyarmathy Zsigánétól a *Monostory Katinka*, Iványi Ödöntől *A püspök atyafisága* (N. N. 1890, 9).

³ A sorozatba egyébként Wohl Stefánián kívül még Beniczky Lenke került be nőként.

tünemény, szóval, ami politikai és társadalmi életünkben – aranyfüst” (N. N. 1887c, 863). Péterfy Jenő *Budapesti Szemlé*ben lehozott bírálata a „nőiséghez” és a női szerzőséghez kapcsolódó preskriptív szabályok alapján róttá meg az író, hogy neméből adódóan nem való foglalkoznia politikai, társadalmi kérdésekkel és eszmékkal, vagy éppen idegen szavakat használnia (– x. – 1887). A többi kritikus viszont üdvözölte az *Aranyfüst* kor- és társadalomrajzát, mint az akkori magyar irodalomban ritka tematikát. Justh Zsigmond a regény fő érdemét abban látta, hogy olyan témához nyúlt, amelyet a hazai próza elhanyagolt, tudniillik az „intéző” körök világához (JUSTH 1887, 1017).⁴ Emellett a régi és az új nemzedék szembeállításaként értelmezte a művet, amit a kezdetben sikeres, majd korrumpálódó politikus Szelényi István és az önerejéből orvosként és képviselőként felemelkedő Vanderbilt Félix kettősében azonosított. Ebben a regény többi bírálója, például a *Budapesti Hírlap* munkatársa is egyetértett, akinek megállapítása szerint Szelényi István személyesítette meg az akkori magyar közélet hamisságát, míg Vanderbilt Félix „képviseli a jövő generációt, mely már valódi arany lesz, nemcsak csillogó aranyfüst” (–k-d. 1887, 9).

Az *Aranyfüst* 1907-es újrakiadásakor visszhangtalan maradt, ami érdemben nem is változott a 20. század végéig. Az utóbbi egy-két évtizedben jelentek meg olyan irodalomtörténeti értékelések, amelyek a mű újraolvasására tettek kísérletet. Fábri Anna a történetformálás, a cselekmény tekintetében Wohl Stefánia regényét – egyfajta előfutárként értelmezve – a 20. század nagy sikerkönyveivel hozza összefüggésbe (FÁBRI 1996, 147). Hajdu Péter korabeli politikai vonatkozásaira, nevezetesen az Osztrák–Magyar Monarchia 1878-as boszniai okkupációjára való kritikai élű utalásaira mutat rá (HAJDU 2006b, 60). Egy másik, a magyar regényírók képes kiadásával foglalkozó tanulmányában pedig nyelvezete, szerkezete, jelenetézése és politikai szatírája miatt a sorozat olvashatóbb darabjai közé sorolja az *Aranyfüstöt* (HAJDU 2006a, 262). Agatha Schwartz a múlt századforduló nőmozgalmának kontextusában tárgyalja szereplőinek emancipációs vonásait (SCHWARTZ 2008, 32–33). Török Zsuzsa az *Aranyfüst* recepcióját az irodalomhasználatához és olvasástörténeti kutatásokhoz rendelve, a kulcsregény műfaji keretein belül vizsgálja a művet (TÖRÖK 2013).

Tanulmányomban, hozzájárulva az *Aranyfüst* kisszámú értelmezéseinek bővítéséhez, a társadalmi nemek és a performativitás viszonyát vizsgálom a regény bizonyos karaktereinek megjelenésében. Az elemzés során Judith Butler elmélete támaszkodom, kiegészítve azzal az elképzeléssel, hogy a ruházat a társadal-

⁴ Justh Zsigmond szívéhez közel állt az *Aranyfüst*, a *Vallomás* című szövegében azon legkedvesebb prózakötetét között említette, amelyek szerzőit szellemi testvéreinek tekintette: „Hisz egy kor szülte őket velem, párhuzamos tevékenységük útja az enyéimmal”. Justh még idesorolta a *Nyomort* és a *Regénytárgyakat* Bródy Sándortól, a *Tantalust* Gozdsdu Elektől, Palágyi Menyhért Bánk bánról írt tanulmányát, valamint a *Menyasszony fehérbent* Pekár Gyulától (JUSTH 1977, 467).

mi nemiesítés technológiájaként működik (ENTWISTLE–WILSON 2001, 6; BOLLOBÁS 2012, 98). A szereplők társadalmilag nemiesített felszínén zajló láthatóság és láthatatlanság, hatalom és alávetettség, kitettség és álcázás összjátékán keresztül a nemiség színrevitelét veszem szemügyre néhány jellemző példán keresztül.⁵

Jelentős festék és problémás mez

Butler saját bevallása szerint a társadalmi nem performativitása olvashatóságának ötletét *A törvény kapujában* című Kafka-elbeszélés Derrida-féle értelmezése adta. Ez alapján gondolkodott el azon, hogy a társadalmi nem olyan elvárásként működik, ami épp azt a jelenséget hozza létre, amit elvár (BUTLER 2006, 16). A *Problémás nem* című, eredetileg 1990-ben megjelent munkájában Butler újraértelmezve a biológiai és a társadalmi nem megkülönböztetését, arra mutat rá, hogy az előbbi szintén kulturálisan létrehozott termék, tehát a biológiai nem is társadalmi nemmel bíró kategória (49). A test nem néma, kultúrát megelőző, megjelölésre váró kész felület, hanem határok összessége (89, 248).

Butler három évvel később, a *Jelentős testek*ben megismétli előző könyvének a nemi performativitás elméletével kapcsolatban tett állításait, és reagálva a kapott kritikákra, tovább árnyalja és finomítja azokat: „a test materialitásának újfoglal-mazásával az identitáspolitikai egyik alapjának tartott fogalmat, a testet teszi elgondolhatóvá a szubjektumelméletek keretein belül, de úgy, hogy annak materialitását nem szünteti meg teljesen...” (SÉLLEI 2007, 106). Az amerikai teoretikus a szexust olyan beszédaktusként, illetve olyan újrajelölő gyakorlatként értelmezi, amely megköveteli és létrehozza kirekesztéseken és elsajátításokon keresztül a szubjektum konstitutív külsejét. Ez a megtestesítés nem egyszeri, hanem ismétlődő folyamat. Meglátása szerint a „férfi” és a „nő” diszkurzív performativitása képtelen az identitás végleges és teljes megalapozására, azaz a szubjektum soha sem foglalhatja el maradéktalanul azt az ideált, amelyet megközelíteni kényszerül. A „szexus” olyan regulatív eszménykép, melynek megtestesülése kényszerű, és bizonyos erősen szabályozott gyakorlatok révén jön létre, vagy éppen hiúsul meg (BUTLER 2005, 15–16). A szerző maga is ingadozott, hogy e performativitást nyelvinek vagy színpadiasnak fogja fel: teátrális, mivel közönség előtt mutatják be, nyelvi, mert nyelvi konvenciókon keresztül valósul meg, illetve maga a beszéd is viselkedés. Végül arra jut, hogy a kettő összekapcsolódik, kereszteződve (BUTLER 2006, 28).

⁵ Nincs most arra tér, hogy behatóan ismertessem a regény cselekményét, de az egyes, elemzésre kiválasztott jelenetknél igyekszem utalni a történetben elfoglalt helyükre. Egyébként a regény 1907-es kiadása teljes egészében megtalálható digitalizálva a Magyar Elektronikus Könyvtár honlapján.

Rátérve Wohl Stefánia regényére, az *Aranyfűst* első jelenete rögtön egy butleri értelemben vett interpelláló felszólítással (nemi imperativusszal) indít: „Ki lehet ez az asszony?” A helyszín a bécsi jégpálya, az előkelő körök kedvelt találkozóhelye, az elbeszélői nézőpont a lelátón foglal helyet a közönség soraiban, amelynek tagjai, ki szabad szemmel, ki lornnyettel, a pályát figyelik, és az ott zajló eseményeket kommentálják. Így a különböző tekintetek és megjegyzések kontúrozzák meg a jégen korcsolyázó egyik főszereplő, Liza figuráját:

Magas, karcsú alakja, melyhez angol szabású, szorosan testhez álló zöld bársonyruha simult, majd úgy siklott tova a sima tükrön, mint egy smaragdzöld kígyó, majd kacéran, ledéren himbálódzott rajta, mint valami pompás keleti virág, mit a szél karjaiban ringat. Mozdulataiban nyoma sem volt a ruganyosság ama negélyezésének, mellyel középszerű korcsolyázók bizonytalanságukat leplezni szokták, sőt inkább, néha úgy látszott, mintha teljes elbágyadás venne rajta erőt és karjait lecsüggesztve lebegett tovább, izgató keccsel, bámulatos biztonsággal. (WOHL 1907, I, 3–4.)

E nemmel bíró felszín leírásában megképződik a femme fatale, a végzetet hordozó, ellenállhatatlan nő kulturális normája, korcsolyázása egyfajta csábtáncként működik, mintegy megidézve Salome történetét, amely a fin de siècle művésztének egyik visszatérő motívuma.

Erre a jelenetre vonatkozóan most csak utalok egy másik megközelítésre. K. Ludwig Pfeiffer *A mediális és az imaginárius* című könyve egyik fejezetében a performativitás kapcsán a tánc-irodalom-kultúra érintkezéseit vizsgálja, nevezetesen a jégkorcsolyázás irodalmi ábrázolásában. A 18. század végéről és a 19. század elejéről vesz költészeti példákat (Klopstock, Herder, Goethe), amikor témaként színre lép a német irodalomban. A jég – mondja Pfeiffer – egy olyan határterületnek minősül, amely a civilizáción kívül helyezkedik el, de a város konnotatívan jelen marad, vagyis a természet és a kultúra közötti közvetítés helyszíne. Nem zárja ki a halálközelség tapasztalatát, ugyanakkor a könnyedség képze- te is hozzákapcsolódik, mert egy időre az ember elfelejtheti az élet terhet (PFEIFFER 2005, 396–397).

Mindezek fényében az *Aranyfűst* bécsi jégpályán játszódó nyitójelenete a kultúra és a természet határterületeként értelmezhető, amely két terület a „nőiségben” is összeér: Liza leírásában keverednek a természeti és a kulturális referenciák, állathoz (smaragdzöld kígyó), növényhez (pompás keleti virág) hasonlítja az elbeszélő, de közben városi ruhát visel, és városi eseményen vesz részt. A korcsolyázásban kódolt veszély, miszerint a jég beszakadhat alatta, elcsúszhat rajta, az ő esetében morális vetülettel is bír (erkölcsi süllyedés vagy bukás). Ugyanakkor Liza korcsolyázása előrevetíti a regény végét, amikor az olvasó és a szereplőgárda mintegy szem elől veszi őt (megszökik), kisiklik, eltűnik a cselekményből, és csak közvetett módon, bizonytalan értesülésekből szerzünk tudomást sorsa további alakulásáról.

Visszatérve a butleri olvasathoz, Liza, miközben látszólag önfeledten korcsolyázik, tudatában van környezetének, mert köszönget az ismerősöknek. Tehát érzékeli a rá irányuló tekinteteket és megjegyzéseket, és ezek elsajátításán keresztül jön létre szubjektumának konstitutív külseje. Ugyanakkor a mozgás révén folyamatosan kisiklik a látómezőből (a tekintetnek követnie kell), aminek következtében a tekintet és a tekintet tárgya között dialogikus viszony teremődik meg, egyrészt működteti az újrajelölődést, másrészt le is leplezi azt, mert a szubjektum folyamatos alapozására, így annak diszkontinuitására és befejezetlenségére hívja fel a figyelmet.

Az *Aranyfűst* többi szereplőjéhez képest Liza toalett-leírásai a legösszetettebbek, és testi jelei olvashatóságának kérdése végighúzódik a regényen. Butler Willa Cather *Paul's Case* (1905) című novellájának főhősénél elemzi a test és a ruha viszonyát, amelyek egymással való inkoherenciáját, illetve a testi jelek olvashatatlanását a határvonalon álló szexuális és nemi státusszal hozza összefüggésbe (BUTLER 2005, 157–161).⁶ Vele szemben Liza jellemzésében visszatérő elem a szoborszerű zártság és a tökéletes összhang megőrzése. Erre láthatunk példát abban a jelenetben, amikor a gyászoló Liza (hároméves kislánya szökőkútba fulladt, és nem sokra rá, a sikertelen mentés utáni fizikai és lelki megrázkódtatástól, első férje is meghalt) imádkozását, és egy rövid önkívületi állapotot követően megpillantja magát a tükörben: „gépies mozdulattal elsimította kezét jobb csípőjén. Fátyolozott szemei ott egy ráncot vettek észre és elégikus fájdalmában e helyet többször simogatni kezdte, majd meghúzta és addig igazgatta, míg végre e parányi hiba is eltűnt a páncélszerű tökéletes derékről” (WOHL 1907, II, 110).

Bár Liza külsejének látszólagos koherenciája, áthatolhatatlansága, makulátlan simasága az egyértelmű nemi státusz elérésére és fenntartására törekszik, mégsem szűnik meg esetében az olvashatatlanság. A regény egyik jelenetében, a Lizáéknál tartott fényes estélyen vendéglátójuk, Szentendrey Károly szalonjában összegyűlt férfitársaság észreveszi a háziasszony, azaz Liza életnagyságú képét Franz von Lenbachtól, aki egyébként valóban élt, és a kor felkapott német portréfestőjeként tevékenykedett. A vendégek elragadtatottan szemlélik a festményt, pontosabban mindenki csak az arcot bámulja, a rejtélyes, elmosódott mosolyt. Egyikük, Simbinszky orosz herceg a vászon előtt fél térdre ereszkedve, ujjával a levegőbe írja azt, hogy „Sphinx”, másikuk, Szelényi István pedig előhúzza tollát, és finoman odaírja a kép aljára: „Én vagyok a nő!” (WOHL 1907, II, 61). Egyrészt a femininitás egyik jól ismert, századfordulós toposza idéződik meg, a megfeythetetlen, veszélyesen vonzó vamp, amelyet a szfinx szimbolizál, másfelől egy olyan újabb interpelláló felszólításnak, azaz megnevezési folyamatnak lehetünk a tanúi, amely során újrajelölődik Liza, nemcsak hogy nőként, hanem A Nőként. Ez a szignáló gesztus egyfelől a férfi birtokaként törvényesíti a női testet a szimbolikus rend-

⁶ Az elbeszélést először *Pál* címmel Cs. Szabó László (REMÉNYI 1935, 75–99), majd később *Pál története* címmel Gy. Horváth László (GÉHER 1979, 61–83) fordította le magyarra.

ben, vagyis a megnevezés egyszerre egy adott határvonal meghatározása és egy adott norma ismételt bevésése, másfelől a férfitől ered az első szám első személyben tett kijelentés, miszerint „Én vagyok a nő!” Ezáltal egymásra exponálódnak a nemi pozíciók, és így válik szubverzívvé a szituáció.

Maga Liza is szüntelen erőfeszítést tesz a „nagybetűs nő” pozíciójának az elfoglalására, ami kihat a többi női szereplővel való viszonyára, nevezetesen, hogy a kiszorításukon fáradozik. Hajdani gyámját, Marburg Elzát (aki egyébként Szelényi István édesanyja is) saját környezetéből igyekszik eltüntetni annak nyers modora, de legfőbbképpen avított öltözete miatt, például, amikor éppen látogatóban van nála, egyszer csak két előkelő vendég érkezik, és Liza azon nyomban kitessékeli volt gondviselőjét a hátsó ajtón. Lánykori patrónusát, Máriát pedig tudatosan fosztja ki: hozzámegy nevelőapjához, Szentendrey Károlyhoz, átalakíttatja Etelligetet, Mária gyerekkorának helyszínét, és végül elcsábítja férjét, a népszerű politikust, Szelényi Istvánt, majd miután Liza megöszvegyül, szétválasztja őket, és hozzámegy a férfihoz. Mária megpróbálja felvenni vele a versenyt, és a „csábító nő” alakját magára ölteni kacér megjelenésével, viselkedésével, de mozdulatainak, testi jeleinek inkoherenciája aláássa a szándékot (WOHL 1907, II, 142–145).

Az *Aranyfűs*-ben nemcsak a női, hanem a férfifiguráknál is megfigyelhető a színlelés, az imitáció működése, ahogy a tiltásokon és kirekesztéseken keresztül létrejön a nemiesített test. Azt hangsúlyozza Butler, hogy a feminitás és a maszkulinitás normáinak kötelező citálása révén a koherens test elérésére történik szüntelen erőfeszítés, amely egyfelől konszolidálja a heteroszexuális és hegemon normákat, másfelől azok diszkontinuitását és befejezetlenségét leplezi le (BUTLER 2005, 28–29). Erre Vanderbilt Róbertnél, a hódító világfinál és lavírozó politikusnál látunk jellemző példát. A báró párbajban súlyos sérülést szenved, és haldoklása közben fokozatosan felbomlik testének nemiesített felszíne, és kiderül életében rejtegetett titka, hogy kendőző szereket használ: „a fűzőváltól megszabadulva, teljesen összeesett, míg öszülő hajáról a halál verítéke választotta le a párnákra csepegő fekete festéket, és tömörítette piros foltokká az arc számtalan apró ráncaiban felszaporodott rózsaszínű rizsport” (WOHL 1907, II, 253). Vanderbilt Róbert szépművészeti praktikáira nincsenek korábban előrejelzések a szövegben, a haldoklás leírása során lepleződnek le. Arra szolgáltat példát, hogy a test nem biológiai adottság (azaz nem létezik prediszkurzív biológiai nem), hanem kényszerítő körülmények között létrejövő felület, amely az „autentikusság” és a „valódiság” előfeltevéseit mozgatva veszi fel újra és újra, jelen esetben a társasági állásnak megfelelő huszáros megjelenésű gavalér, gálans társaságbeli férfijegyeket. Ez pedig arra a butleri gondolatra mutat, hogy a „szexus» így nem pusztán az egyén tulajdona, vagy statikus leírása annak, ami, hanem az egyén megvalósíthatóságának egyik normája; egy olyan norma, amely révén az »egyén» egyáltalán megvalósíthatóvá válik, ami a kulturális elgondolhatóság keretein belül a testet létezésre jogosítja» (BUTLER 2005, 16). A haldoklás során az identifikáció újrjelölődése mintegy visszafelé forog, és ezáltal láthatóvá válnak a test anyagiságát létrehozó regulatív erőviszonyok és gyakorlatok (azon belül

a kirekesztések és a törlések). Mindemellett így a férfitest lesz kitéve a tekintetnek, aminek következtében a tárgy pozíciójába kerül.

Végül az utolsó jelenetre vetünk egy gyors pillantást. A regény végén Liza, elhagyva második férjét, megszökök Simbinszky orosz herceggel, Szelényi István pedig nem sokra rá egy szerencsétlen baleset következtében meghal. Közös fiukat Mária veszi gondjaiba, aki kijelenti, hogy ő lesz az anyja, mellette áll lánykori szerelme, Vanderbilt Félix, aki erre azt feleli: „Én meg apja leszek Mária, ha úgy akarod – mondá halkan. És Mária úgy akarta.” (WOHL 1907, II, 290). A zárlat a *klasszikus* család képével látszólag a heteroszexuális és hegemon normák konszolidálásaként tűnik fel, de egyúttal destabilizálódik, hiszen egy *kész* család teremődik meg, amelynek ugyan minden eleme adott (anya, apa, gyerek), de *hivatalosan* nem alkotnak családot, a felek nem házások, és a gyerek nem az övék. A „szexusok” affirmatív újrajelölődésével a családot létrehozó kulturális norma kerül színre.

Epilógus

Az *Aranyfűst* azt az előfeltevést mozditja ki, amely szerint a külső a belsőt tükrözi, és ezáltal a test észlelésének és olvashatóságának bizonytalanságára, összetettségére mutat. Az anatómia és a ruházat alapján történő következtetések megkérdőjelezésével, a társadalmi nem „valóságát” megalapozó percepciót, illetve „természetes” tudást problematizálja, ami jól tanulmányozható Liza és Vanderbilt Róbert alakján keresztül. Külsejük a nemi idealizáció elérésére tett szüntelen erőfeszítés terméke, amelynek látszólagos koherenciája bizonyos pillanatokban megbomlik, és lelepleződik konstruált és performatív mivolta. Ugyanakkor a szövet és a festék nem burokként rakódik vagy borul a testre mint „természeti”, pre-diszkurzív létezőre, hanem a performatív módon működő regulatív normák szolgálatában a test szexusának materializálásában vesznek részt, azaz, ha feloldódik a festék és leesik a fűzőváll, nem a *meztelen igazságra*, hanem az elsajátítások, azonosulások és kirekesztések szabályozó együttesére pillanthatunk.

Bibliográfia

- BOLLOBÁS Enikő (2012), *Egy képlet nyomában. Karakterelemzések az amerikai és a magyar irodalomból*, Budapest, Balassi.
- BORBÍRÓ Fanni (2004), „Csevegés, zene és egy csésze tea”. A Wohl-nővérek a pesti társaséletben, *Budapesti Negyed*, 2004/4, 350–376.
- BUTLER, Judith (2005), *Jelentős testek. A „szexus” diszkurzív korlátairól*, ford. BARÁT Erzsébet, SÁNDOR Bea, Budapest, Új Mandátum.
- BUTLER, Judith (2006), *Problémás nem. Feminizmus és az identitás felforgatása*, ford. BERÁN Eszter, VÁNDOR Judit, Budapest, Balassi.

- ENTWISTLE, Joanne–WILSON, Elizabeth (eds.) (2001), *Body Dressing*, Oxford, Berg.
- FÁBRI Anna (1996), „*A szép tiltott táj felé*”. *A magyar írónők története két századforduló között (1795–1905)*, Budapest, Kortárs.
- GÉHER István (szerk.) (1979), *Az elveszett kisfiú. Amerikai elbeszélők a két világháború között*, Budapest, Európa.
- HAJDU Péter (2006a), Narratív és retorikai stratégiák Mikszáth irodalomtörténeti szövegeiben, *Irodalomtörténeti Közlemények*, 2006/3–4, 257–279.
- HAJDU Péter (2006b), Egy baka és egy alkirály. A Monarchia balkáni katonai misszióinak visszhangja magyar íróknál, 2000, 2006/3, 59–70.
- JUSTH Zsigmond (1887), Aranyfűst, *Fővárosi Lapok*, 1887/139, 1017–1019.
- JUSTH Zsigmond (1977) *Naplója és levelei*, s. a. r. KOZOCSA Sándor, a naplóban előforduló idegen szövegeket ford. ZSÁMBOKY Zoltán, Budapest, Szépirodalmi.
- k-d. [SEBŐK Zsigmond] (1887), Aranyfűst, *Budapesti Hírlap*, 1887/168, 9.
- MÉSZÁROS Zsolt (2012), A modernitás és az emancipáció határvidékén. A Magyar Bazár irodalmi vonatkozásai a Wohl-nővérek szerkesztése alatt (1873–1901), in BUZINKAY Géza (szerk.), *Acta Academiae Paedagogicae Agriensis, Irodalom a sajtóban*, Eger, Líceum, 27–35.
- N. N. (1887a), Aranyfűst, *Budapesti Hírlap*, 1887/332, 2.
- N. N. (1887b), Aranyfűst, *Fővárosi Lapok*, 1887/332, 2447.
- N. N. (1887c), Aranyfűst, *Fővárosi Lapok*, 1887/118, 863.
- N. N. (1890), Az akadémia összes ülése, *Budapesti Hírlap*, 1890/276, 9.
- PFEIFFER, K. Ludwig (2005), *A mediális és az imaginárius. Egy kultúrantropológiai médiaelmélet dimenziói*, ford. KEREKES Amália, Budapest, Magyar Műhely–Ráció.
- REMÉNYI József (szerk.) (1935), *Mai amerikai dekameron*, Budapest, Nyugat.
- SÁNTA Gábor (1997), „A nemzeti élet mappája – könyvekből összerakva”. Mikszáth és a Magyar Regényírók Képes Kiadása, *Tiszatáj*, 1997/1, 75–85.
- SCHWARTZ, Agatha (2008), *Shifting Voices. Feminist Thought and Women's Writing in Fin-de-Siècle Austria and Hungary*, Montreal–Kingston, McGill–Queen's University Press.
- SÉLLEI Nóra (2007), *Mért félünk a farkastól? Feminista irodalomszemlélet itt és most*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó.
- TÖRÖK Zsuzsa (2013), Az Aranyfűst és a kulcsregény műfaja a modernizmus magyar irodalmában, *Irodalomtörténet*, 2013/3, 350–374.
- TÖRÖK Zsuzsa (2015), A Wohl-nővérek emancipációja. Társadalomtörténeti megközelítés hosszmetsetben, *Aetas*, 2015/1, 87–115.
- WOHL Stefánia (1907), *Aranyfűst*, I–II, Budapest, Franklin.
- x. – [PÉTERFY Jenő] (1887), Wohl Stefanie: Aranyfűst, *Budapesti Szemle*, 1887/128, 303–306.

KOVÁCS NATÁLIA

Egy avantgárd művész akciói Jelenetek Bohumil Hrabal *A gyöngéd barbár* című regényéből

Bohumil Hrabal számos szövege – az író jellegzetes narrációs technikájának, a *pábení*nek köszönhetően – a performativitás problémájának egyszerre több rétegét nyitja meg. A *pábení* költői szójátékkal született kifejezés, ezért nincs kielégítően pontos magyar fordítása. Varga György és Vörös István a – talán legszerencsésebb – *önvilágámitás* kifejezést használják, de a szakirodalomban találkozhatunk az *átlényegítés*, *valóságbővítés*, *valóságáradás* fordításokkal is (VÖRÖS 2002, 99–101). Ebben a narrációs technikában az elbeszélés két módját különíthetjük el: az egyik egy szereplő-elbeszélőhöz tartozik, aki anekdotázik, és miközben történeteket mesél, hallgató- és olvasóközönsége nemcsak konstatív, hanem performatív nyelvi folyamatok tanúja is lehet. Elbeszélései nem egyszerűen valamely múltbéli esemény leírásai, hanem egyben olyan valóságteremtő folyamatok is, amelyek nem leírhatók az igazság–hazugság, valamint valóság–fikció dichotómiáiban. A Paul de Man-i szöveggép fogalmára emlékeztetnek, amennyiben a beszélő nem teljes mértékben ura a szövegnek: az gyakran túlnő az ő intencióin, így előfordul, hogy egy-egy új információ vagy fordulat magát a mesélőt is meglepí. Ennek a szereplő-elbeszélőnek hallgatósága is van, ugyanis pozíciója azon a fikción alapul, hogy közönség előtt, például egy kocsmai asztal mellett, élőszóban adja elő történeteit (lásd Pepin bácsi). A másik narratív szint egy az elbeszélés előadásának terében jelen lévő dokumentátor-narrátort feltételez, aki szó szerint lejegyzí azt, amit a szereplő-elbeszélő mond. Mindennek következtében a szöveg olvasója, a dokumentátor-narrátor perspektívájával azonosulva, liminális helyzetbe kerül: az olvasói és a nézői pozíció közti átmeneti helyzetbe.

Bár *A gyöngéd barbár* elbeszélésmódja nem valósítja meg teljes mértékben a *pábení*t, ez a technika e műből sem marad el nyomtalanul. Egyrészt azért, mert a regény főszereplője olyan személyiség, aki Tomáš Mazal etimológiai fejtegetése alapján *pábitel*, vagyis „a sors által felemelt és ugyanakkor térdre kényszerített ember, akinek azonban mindenképpen megvannak a saját elképzelései, be nem teljesült ideáljai. Van benne egyfajta alkotószellem, mint tulajdonság, amely már-már töretlen erejű, hóbortos lelkesedéssel határos” (MAZAL 2003, 86). Másrészt pedig azért, mert a valóságbővítés gyanúja is felmerül; ez a vonás beépül az elhunyt barátról egyes szám harmadik személyben beszélő narrátor szövegébe. Továbbá a mű azt a jellegzetességet is megőrzi a *pábení* technikájából, hogy az

olvasó a – szöveg terében is jelen lévő – narrátor perspektívájából látva az eseményeket, maga is többször *előadások* szem- és fültanújává válik. Ezek azonban, a *pábenától* eltérően, nem előadott elbeszélések.¹

Az önéletrajzi ihletésű regény Hrabal elhunyt jó barátjának, Vladimír Boudníknek, valamint Boudník, Hrabal és Egon Bondy hármasságának állít emléket. Azonban, ahogy Vladislav Merhaut, Boudník egykori barátja és életrajzírója fogalmaz: „*A gyöngéd barbár* semmiképpen sem ún. »tényirodalom«. A benne leírt szituációk egy része kigondolt [...], vagy különböző olyan események, pillanatok, beszélgetésfoszlányok emlékszilánkaiból összeállított montázs, amelyeknek a valóságban – térben vagy időben – nem volt egymással kapcsolatuk” (KOC SIS 2009, 89). Merhaut mondatai arra sarkallnak, hogy *A gyöngéd barbár* Vladimírt fiktív szereplőnek tekintsem, ám viselkedésének értelmezéséhez olykor segítségül hívjam a karakter ábrázolásához modellként szolgáló valaha élt valódi Vladimír Boudníkkal kapcsolatos információkat.

A barát, akiről Hrabal a regény főszereplőjét mintázta, a második világháború utáni cseh képzőművész-nemzedékhez tartozó grafikus volt, „új grafikai technikák felfedezője, aki [...] a csehországi művészek több generációjának látásmódját határozta meg, barátai »misszionáriusnak« is nevezték” (KOC SIS 2009, 87). A becenév onnan eredhet, hogy Boudník „1949-ben létrehozta saját »Explozionalizmus«-elméletét. Ebben összegezte ismereteit az asszociáción alapuló alkotóművészetről, és megpróbálkozott egy új, univerzális művészeti irányzat létrehozásával. Néhány csoporttársa kíséretében az utcákra, terekre ment, hogy ott demonstrálja szokatlan művészetének lényegét” (KOC SIS 2009, 90). Azt vallotta, hogy a művészi alkotásban bárki részt vehet, ehhez azonban átfogó népszerűvelés szükséges, amely fogékonnyá tenné a tömegeket az absztrakció, a világ banális részleteiben lakozó szépség iránt. Hrabal a regényben megörökíti Boudník banális részletek iránti érzékenységet, a regény narrátora pedig vonzódik ahhoz a szenvedélyhez, amellyel Boudník befogadja a világot, és amellyel folyamatosan feldicsőíti a puszta anyagot: „A lefölezött tejből tejszint, a szénporból gyémántot, a veréből főnixet, a nyomorékból versenyfutót csinált, ahol valamiből kevés volt, oda mindig bevetette a maga tehetségét, hogy bebizonyítsa, hogy omnis ubique, és hogy a minimumban van a maximum, hogy a föld minden egyes pontja az Édenkert közepe, hogy miközben a függőkertek omladékká és porrá lesznek, ebben a porban minden szépség ellenáll, ebben a csipetnyi anyagban minden újakezdődik.” (HRABAL 2014, 166.)

A regény főszereplője, az igazi Boudníkhoz hasonlóan, olyan cselekedeteket hajt végre, amelyeket ma már performansznak, happeningnek, valamint akciónak neveznénk, a narrátor mégsem alkalmazza e kifejezések egyikét sem. Ez azért

¹ Az előadott elbeszélés fogalmát Dobos István vezette be. Lásd DOBOS István, *Előadott elbeszélés*, *Kalligram*, (23) 2014/1, 91–96; DOBOS István, *Az olvasás eseménye*, Budapest, Kalligram, 2015, 17.

lényeges, mert bár a cseh művészettörténet Boudníkot tartja számon az (egyik) első performanszművészként és az avantgárdhoz sorolja, kortársai szerint nem tartozott semelyik irányzathoz (sajátját leszámítva), így az, amit „művelt, nem állt összefüggésben semmilyen másfajta irányzattal, még a némileg hasonló action paintinggel sem, amelyet ő ráadásul nem is ismerhetett” (KOC SIS 2009, 88). Egon Bondy arról is beszámol, hogy 1968-ban bekövetkezett halála előtt barátai sem értékék Boudník művészetét, még ő és Hrabal sem ismerték fel jelentőségének tényleges mértékét. Ezek szerint, amikor a narrátor leír egy performanszra, happeningre, akciófestészetre nagyon hasonlító jelenetet, de nem nevezi nevén, amit láttat, azt a fogalmi bizonytalanságot örökíti át a szövegbe, amely Vladimír kortárs befogadót jellemezte.

Boudník alkotásai csak az ötvenes évek második felében és a hatvanas évek elején váltak elismertté (KOC SIS 2009, 90–93), de a legtöbben ekkor is hírhedten különc viselkedése miatt kedvelték, illetve voltak rá kíváncsiak. A *különtség* is megjelenik a Boudníknak emléket állító szövegben, így a fikciós karakternek is tulajdonságává válik, azonban, míg a *különc* csak jelző, a *pábitel* Boudník definíciója, amely nem függetleníthető ettől a jelzőtől. Talán ennek köszönhető, hogy az a Vladimír, akiről a narrátor beszél, nemcsak utcai eseményeket rendez, de magánéleti konfliktusai is performanszá változnak a szövegben, sőt akármerre jár, a legvéresebb, legkegyetlenebb események is megmutatják önnön esztétikai dimenziójukat, az anyag szépségét csillantják fel, és elkezdene performanszként működni.

A narrátortól már a regény elején megtudjuk, hogy barátsága Boudníkkal, akivel egyben lakótársak is voltak, meglehetősen rapszodikus volt: „Hangosan veszekedtünk akkoriban Vladimírral, mindegyikünk a maga szobájának küszöbén állva, vödörnyi mosogatólével öntögettük le egymást, májjal és belekkel csapkodtuk a másik arcát, melyeket egymásból téptünk ki, nemcsak a bevágott ajtó mögött üvöltöztünk tovább a másikra a falakon át, hanem egész háztömbökön keresztül [...] De aki azt hiszi, hogy nem szerettük egymást, téved. Huszonnégy órával a pszichikai pogrom után már együtt nyakaltuk a sört” (HRABAL 2014, 139). Ez metaforikus megfogalmazása a két barát közt folyamatosan újra és újra kitörő veszekedések kegyetlen természetének; ahogy a májjal és belekkel csapkodás, úgy a falakon, háztömbökön átkiabálás sem szó szerint értendő. Ezzel ellentétben, amikor a szövegtérben ténylegesen megjelenik a fal, mert a szenvedélyes kapcsolat egy ponton odáig fajul, hogy a két barát befalaztatja a szobáikat összekötő ajtót, nehogy hirtelen hevületükben kárt tegyenek egymásban: „kiemeltük az ajtót, a kőműves kibélelte a keretet kátránypapírral, és a házínéninek aláírtunk egy kötelezvényt, hogy költözködés esetén az egészet visszaállítjuk eredeti állapotába...” (HRABAL 2014, 155–156). Ekkor ugyanis a falépítés megjelenése a szövegben egy valóságos eseménysor leírása, s míg a metaforikus falak nem tudnák elhallgattatni a két férfit, addig a tényleges falépítés éppen ezt a célt szolgálja.

De hogyan értelmezhetjük ezt a cselekedetet? A különválás demonstrációjaként, esetleg a veszekedés folyamatának egy teátrális gesztusaként, vagy a különválás végrehajtásaként, amely ilyen értelemben performatív? P. Müller Péter sze-

rint a performansz „a (szín)tér meghódítása, elfoglalása, újra strukturálása, belakása, megvédése (másoktól), elvalótlanítása...” (P. MÜLLER 2014, 741). De vajon megfordítható-e ez az állítás: értelmezhetjük-e a térfoglalást minden esetben performanszként, vajon a tér újrastrukturálása által, vagy annak nyomán szükség-szerűen performansz jön-e létre? A kérdés teljes körű megválaszolására itt nem vállalkozom, mert az egy másik tanulmány témája lehetne, de az idézett jelenetről elmondható, hogy ebben a tér újrastrukturálásának folyamata maga a performansz, az azt átszervező személyek pedig a performerek.

Ahhoz, hogy a falépítést performanszként értelmezhezzük, több tényező is hozzájárul. Maga az esemény teátrális, abban az értelemben, hogy színpadias: a két férfi dramatizálja veszekedését, és hogy ezt a drámaiságot valahogy kifejezzék, a köztük feszülő ellentétet láthatóvá teszik, megmutatják a térben. Ugyanakkor a falépítés több pusztá kifejezésnél, amennyiben valódi átalakulást, valódi leválasztást eredményez. Ebben ugyanaz érvényesül, ami alapján Hans-Thies Lehmann meghatározza a színház és a performansz közötti különbséget. Lehmann azt mondja, a lényegi különbség abban rejlik, amikor „a test exponálása, a szándékos önsebzés a testet nemcsak jelölő anyaggként vonja egy bizonyos szituációba és »adja át« a jelölő folyamatnak, hanem [...] az adott szituáció kifejezetten az öntranszformáció céljából valósul meg” (LEHMANN 2009, 162). Ebben az esetben a falépítés felér az önsebzéssel, amely transzformációt, visszavonhatatlan változást eredményez a két férfi barátságának testén. Hiszen később lebontják ugyan a falat, de a barátságuk már egy másik és másmilyen barátság, mint a korábbi: „nem kiabáltunk többé egymással, mert immár mindketten a magunk útját jártuk, és nem konkuráltunk a másikkal” (HRABAL 2014, 158).

A két férfi a falépítés teljes folyamatában performerként van jelen, onnan kezdve, hogy egyeztetnek a főbérővel, azon keresztül, hogy kőművest hívnak, egész addig, hogy a fizikai munkában is részt vesznek: „kettőnk között ott állt egy felfordított habarcsos ládán a kőműves, adogattuk neki a téglát, egyikünk a másikának rakta a téglát, hogy elválassza egyikünket a másiktól” (156). Ám miközben részt vesznek a leválasztás végrehajtásában, egyszersmind megfigyelői, befigadói is az eseménynek: „És a mester rakta a téglákat, kanalizta a maltert a taligából, mi pedig ültünk Vladimírral, mindenki a maga asztalánál, és izgatottan néztük, hogyan érnek egyre feljebb a téglák, hogyan nő közénk a fal, mintha a víz emelkedne, már csak mellszoborként láttuk egymást” (156).

Amikor megjelenik a harmadik barát, Egon Bondy, az ő személyében közönségük érkezik, és Bondy pontosan úgy viselkedik, mint egy performansz (gyakorlott) nézője. Több irányból megfigyeli az eseményt, amelynek ezzel maga is a részesévé válik: „tőlem nézte Vladimír fejét, azután kirohant, és Vladimírtől nézte az én fejemet, és ugyanolyan izgatottam leste azt a pillanatot, mikor majd nem látjuk egymást, mint mi, az utolsó téglát, az utolsó falra csapott kanál maltert...” (157). Valamint értelmezi is azt, amit lát; méghozzá éppannyira asszociatív módon, amennyire általában a performanszokat értelmezni lehet. A fal jelentőségén és jelentésén gondolkodik el, és interpretációjában megjelennek a falhoz kapcsoló-

dó kulturális, történelmi és politikai asszociációk. Vladimír térfelén állva felkiált: „Nem elég, hogy fal választja ketté Európát, hogy két részre osztották Koreát, hogy ketté van választva Berlin? Fingot érdeklí ez magát meg a többieket!” (157). Ugyanakkor azt is megtudjuk, hogy Bondy nem teljesen érti, mire jó a fal, hiszen a folyosón bármikor elkaphatná egymást a két férfi. Ez azért fontos észrevétel, mert általa hangsúlyt nyer, hogy a két barát veszekedésének tere a két összekötött, majd szétválasztott szoba. Ez az intim hely keretezi kettejük kapcsolatát, így ellentétek is itt fejeződhetnek ki. A folyosó közterület, ahol udvariaskodnak egymással, vagyis a kint és a bent elkülönülése megfeleltethető a külsőséges viselkedés és a belső érzések őszinte kifejezésének elkülönülésével. Amikor megépül a fal, gyakorlatilag beékelődik kettejük közös, intim szférájába; ezért nem is csoda, hogy ekkor ez válik kapcsolatuk reprezentációjának terévé. A falra projektálják érzéseiket – amely ekkor már nem a szétválás, hanem az összetartozás jelölőjeként működik: „Én szorosan a falhoz toltam az ágyamat, és másnap az udvarról láttam, hogy a túloldaltól Vladimír is a falhoz tolt a maga ágyát, úgy aludtunk hát, mint a számi ikrek, a fal gerince által összenőve [...] Alszik? – suttogta Vladimír. Még nem – suttogtam a falnak. Én sem... – suttogta Vladimír. Néha egyáltalán nem szóltunk egymáshoz, de elég volt körömmel megérinteni a falat, és a túloldaltól hallottam, akár csak Vladimír, hogy a másik oldalon, átellenben a körömmel, ujjak vájódnak a vakolatba, és könnyedén firkálják a falat, így jeleztük egymásnak, hogy tulajdonképpen jobb barátok vagyunk, mint valaha...” (158). Vagyis a fal felépítésének eredeti célja ellentétbe kerül azzal, amilyen funkciót azután betölt.

Később pedig, amikor mindennek következtében a narrátor és Boudník kibékülnek, megtörténik a falépítés performanszának variánsa: „Vladimír odaállította a székét, és én a túloldalon a hokedlimat, és vésővel lehántottuk a száraz vakolatot, a maltert, aztán kilazítottunk egy téglát, utána még egyet, és végtelenül izgatottak voltunk, mintha egyikünknek a másikán folytatott operációjának lennénk a tanúi, mintha a mellkasunkat tárnánk fel...” (158–159). Ezúttal a lebontást követheti végig az olvasó, előbb megint a performerek belső nézőpontjából szemlélve: „nem láttunk semmi mást, csak a barátunk homlokát vagy állát, hátterben a szomorú fehér fallal... kiemeltünk hát néhány téglát, s így már mellszoborként láttuk egymást” (159). Majd ismét megjelenik Egon Bondy, és értelmezi a látottakat: „felállt egy sámlira, és bekukkantott Vladimír szobájába, a folyosón át berontott Vladimírhoz, és onnan engem nézett, és a falat az ajtókeretben, amely éppen asztalmagasságig ért [...] és odaállt a falhoz, két apró öklével neki-esett a vakolatnak, homlokát finoman a falhoz ütögette, aztán ugyanezt megismételte Vladimírnál is, és köhécselve így kiáltott: Kurva fix! Az enyhülés! A népek közötti megértés itt és most kezdődött!” (159). Bondy jelenléte ezekben a jelenetekben nem csak a verbálisan megfogalmazott interpretáció miatt fontos. Az olvasó egyszer a performerek szemszögéből, máskor Bondyéből látja a fal épülését és lebontását. Vagyis ilyen értelemben Bondy, megérkezésekor, külső nézői és értelmezői pozíciót hoz magával; a leírást dinamizálja és plasztikusabbá teszi a néző-

pontok váltogatása. Ugyanakkor a szobák között bohócfiguraként rohangáló férfi a regény befogadója számára maga is a jelenet részévé válik, sőt közte és barátai közt is felcserélődik a néző és a performer pozíciója, amikor a narrátor és Boudník őt és az ő reakcióit figyelik.

Vladimír Boudník magánéleti performanszai nem korlátozódnak pusztán a barátságára. A regényben megismerjük feleségét, Teklát, akit nagyon szeret, s akivel szintén szenvedélyes kapcsolatot ápol. Egy alkalommal a narrátor és Egon Bondy látogatóba indul hozzájuk, végül azonban úgy alakul, hogy kilesik veszekedésüket, amelynek így az olvasó is szemtanúja lesz: „Az ablaktáblák csukva voltak, de mert nem zártak jól, egy ötcentis résen látni lehetett, ahogy Vladimír fölé járkal a neonfényben [...] beszélt, és ide-oda rohangált a pincében.” (233). A két barát nem hallja, mit beszél a veszekedő házaspár, ezért perspektívájukból a jelenet olyan, akár egy némafilm vagy pantomimjáték: „Vladimír és Tekla felé rohangált és hadonászott. Vladimír valamit Tekla szemére vetett, a lány védekezett...” (233). Ám a narrátor figyelme egy ponton elkalandozik, és az utca túloldalán álló ház világító ablakában megpillant egy idegen festőt, amint épp aktképet készít egy nőről, és „valahányszor a szoba sarkába nézett, [...] mindannyiszor nyomban a képre másolta a női húsból táplálkozó expresszionista megindultságát, és ezt a női húst hatalmas szenvedéllyel dobta fel a vászonra” (234). Amikor az elbeszélő visszafordul, Vladimír „dühöngésének csúcspontján most éppen egy szurokkal teli vödört hozott be, ecsetét a szurokba mártotta, és a pince fehér falára erőteljes mozdulatokkal fekete csíkokat hordott fel, odakent néhány pacnit, s egészen elragadta expozicionista indulatának lendülete, sőt megnyugodott, de egyszerre csak, munkájával együtt eltűnt az ablaktábla részéből [...] viszont feltűnt Tekla, ott állt, a dolgozó Vladimírt nézte, haragja és féltelme szinte párhuzamosan apadt a számunkra láthatatlan események felgyorsulásával, melyekről arca és keze tudósított [...] Tekla most már beszélt is, kezével tanácsolt, erőt és bátorságot öntött Vladimírba” (235). Ezzel az utca két ellentétes oldalán két teljesen különböző alkotói folyamatot mutat meg az elbeszélés; két különböző esetet annak, amikor a nő (testi) jelenléte ihletet ad egy műalkotáshoz. Vladimír jelenetében a veszekedés a festés tevékenységébe fut ki, és a kettő annyira szorosan egybeépül, hogy tulajdonképpen a veszekedés is az alkotás részeként értelmezhető. Tekla már ettől is aktív résztvevő a létrehozás folyamatában, de amikor biztatni, instruálni kezdi Boudníkot, tevékenysége egy másik szintre lép. Bondy és a narrátor perspektívájában ez az alkotói folyamat performanszként kereteződik, hiszen ők nemcsak az elkészült festményt nézik, hanem az egész eseménysort látványos és jelentéses számukra. „Doktor, amit itt látunk, az valódi obszcenitás, a titkok felfedése, hiszen ez gyönyörű” (235) – mondja Bondy, és azzal, hogy gyönyörűnek nevezi, esztétikai dimenzióban értékeli a jelenetet, azzal pedig, hogy obszcénnak, megerősíti a narrátor szólamának erotikus utalásait. A narrátor nem mondja ki direkt módon, hogy amit láttat, az lényegében akciófestészet, de érzékelteti, hogy maga a jelenet, a cselekvéssor is a műalkotás része. Ehhez hasonlóan azt sem mondja ki, hogy az alkotás szerelmi játékba épül bele,

de az erotika megbújik szóhasználatában. Ahogy Vladimír belelendül az alkotásba, „felderült arca ragyogott a közelgő csúcspont okozta boldogságtól” (236), amikor pedig végez az alkotás aktusával, mind Boudník, mind az utca túloldalán dolgozó másik festő kifárad. A festő „leült, meggörnyedt, karja, mint két törülköző, a térde között csüngött” (236). Vladimír pedig „tíz centivel alacsonyabb lett” (236). Az expresszionista festő a női testet veszi birtokba, Vladimír és Tekla jelenete azonban összetettebb ennél; a két résztvevő kölcsönhatásából létrejövő közös műalkotás mint folyamat mintha a szerelmük performansa lenne, közös kielégülésük rituáléja. Márpedig Vladimírnál a testiség, a testi tapasztalat az alkotómunka része, olyannyira nem választható el attól, hogy „amikor alkotott, általában meztelenül dolgozott” (175).

Minthogy a szövegben folyamatosan ilyen történetek követik és váltják egymást, ez meggyőzi az olvasót Vladimír különségéről. Ugyanakkor a főszereplőnek ez a vonása és az utcai akciók is szoros összefüggésben állnak egymással, mert az utca embere számára ezek ismétlése által azonosítható *különként* a főszereplő. Márpedig a *különtség* a szövegben a művészi önreprezentáció lényegi elemeként jelenik meg, vagyis a művészi identitás folyamatos, performatív újraalkotásának része – amely az ismétlésben realizálódik identitásként. A *külön* vonásokat ismétlő jelenetek egy része nem árulkodik tudatosságról, inkább a *pábitélek* „töretlen erejű hóbortos lelkesedése” mutatkozik meg például abban, hogy „Bárki kérte, még ha tréfából is, Vladimír azonnal, nemcsak hogy kimerítő előadást tartott róla, hogy alkotja grafikáit, de levelet is írt mindenkinek, ugyanolyan lelkesedéssel és tudományos alapossággal” (142). Még hozzá olyannyira akárkinek beszélt művészetéről, hogy amikor ismerősei már hazamentek a kocsmából, „tovább magyarázott azoknak a vendégeknek, akik odaültek hozzá, és megint csak ugyanazzal a türelemmel és pontossággal oktatta a sörözőket” (142–143). De az is kiderül, hogy Vladimír hajlamos annyira belefeledkezni a beszédbe, hogy a fáradtan hazaérkező lakótársának is hosszú előadást tart, „a varázslatos anyagról beszélt és annak tükröződéséről, bár Kaifr úr mélyen aludt” (143). Másfelől a *különtség* tudatos arculatépítés részét is képezi, amennyiben a szövegben szereplő Boudníkról kiderül, hogy sokat ad portréjára, arra, milyennek látszik kívülről: elég bohémnak, elvontnak, művészesnek tűnik-e? Ez azért is fontos, mert a minden anyagban művészetet látó Boudník számára ez alól saját teste és lénye sem lehet kivétel. Ahogy festés közben is fontos számára a testi élmény, és ahogy az öncsonkítástól sem riad vissza, úgy megalkotandó nyersanyagként tekint önmagára és saját életére is. Annyira fontos számára az öltözködés és a megjelenés, hogy „senki sem kapta rajta azon, hogy művésztelen, hogy szoborszerűtlen lett volna” (263). Ezt támasztja alá egy korábbi párbeszédészlet is, amely a narrátor és Boudník között zajlott: „De hát Vladimírkám, mondom neki, a szentségit, hiszen maga nem slukkoll, mire ő: nem hát, én csak azért füstölök, mert ez illik a portréhoz, az expozicionista mellszobromhoz!...” (160). Valamint az, amikor megtudjuk, milyen fontos esemény volt számára a hajvágás, „mekkora láрма, hány tükörpróba, míg Vladimír végre úgy találta, hogy úgy van megnyírva, mint-

ha nem lenne megnyírva, mindig a dendis frizurát szerette, és Baudelaire vagy Blummer lezser öltözködését” (224). A bohém művész benyomását akarhatta kelteni azzal is, hogy „ritkán viselt nyakkendőt, nyáron csak úgy félárbocra eresztve, mintha egész éjszaka verset írt, vagy mulatozott volna...” (249).

A tudatos önarcképalkotáshoz az is hozzátartozik, hogy Vladimír gyakran szándékosan meghökkenti környezetét. Nyíltan, fennhangon beszél tabutémákról, és ezzel magára vonja a figyelmet: a kladnói gyár női dolgozói előtt Teklával közös szexuális életüket részletezi. Kihasnálva, hogy nézik, szándékosan polgárpukkasztó cselekedetet követ el: egy vidéki kirándulás alkalmával, amikor tudja, hogy távcsővel figyeli a pap és a narrátor édesanyja, a patakban szeretkezik, a szentmise ideje alatt. Meglepően reagál egy-egy kérdésre vagy heccelődésre: a narrátor elmesél egy történetet, amikor ő, Boudník, valamint Marysko, a költő hármában gombászni mentek, és Vladimír, akit hazafelé, a vonaton jegygyűrije miatt cukkoltak, kihajította azt az ablakon. A másik két férfinak elállt a lélegzete, mert tudták, milyen sokat jelent számára a gyűrű, és mennyire szereti Teklát, akit nem sokkal korábban vett feleségül. Vladimír pedig ezek után „rezzenéstelen hangon, halkan arról mesélt az elcsendesedett kupében, hogy a tébécés tehenek tejlenek a legjobban” (142). Az utcán feltűnést keltő módon hajt végre valamely teljesen hétköznapi cselekvést: a narrátor szerint, ha jó kedve volt, „amint kimentünk az utcára, olyan magasra lendítette a lábát, hogy a cipőtálpát a gázlámpa oszlopához láncolt létra legfelső fokára tette. És a majd kétféle méteres Vladimír ebben a pózban kötötte meg a cipőfűzőjét, és Egon a behajlított térde alatt sétált, és így kiabált felfelé: Kurva fix! Ha ezt elmesélem a Zbyňek Fišernek, odalesz az örömtől!” (142). Ebben a jelenetben esemény (ha úgy tetszik, performansz) válik az egyszerű cipőfűzésből, mert annyira látványosan hajtja végre, hogy kizökkenti az időt megszokott menetéből, és eluralja a teret. A tér szokatlan használata révén kizökkenti a hétköznapi járókelőket a megszokott rendből, akik ezért, felfüggesztve a sietést, megállnak, és a tér, amely számukra rendszeren az áthaladás helyszínét jelentené, hirtelen nézőtérre válik, ahol Vladimír, „hogy a járókelők tökéletesen elteljenek ezzel az eseménnyel, ott tartotta cipős lábát, közvetlenül a lámpa alatt” (142). A szöveg szcenírozza is a jelenetet, amikor leírja a póz és a világítás színpadias esztétikumát: „Ez a cipőfűzőgetés különösen este volt szép, a gázlámpa megvilágította Vladimír kócos hajának göndör gyűrűcskéit, és az emberek megálltak, és elakadt a szavuk.” (142.) Úgy tűnik, Vladimírnek lételeme a figyelem, és létének feltétele a szereplés, ugyanis létezése az ilyenkor megmutakozó szerepben valósul meg. Művészi identitása a folyamatos performatív újraalkotás révén realizálódik, de a művészi identitás nem választható el civil énjétől.

Azonban úgy tűnik, hogy a performatív újraalkotásban Vladimír a különbségnél egy önmagára nézve jóval fenyegetőbb, mások számára pedig ijesztőbb tulajdonsággal, az örülettel is identikussá válik, valamint a szöveg azt sejteti, hogy az ismétlés gesztusának halálában is szerepe van. A narrátor a szöveg eleje felé megjegyzi vele kapcsolatban, hogy: „szívesebben mutatkozott háborodottnak, mint

kispolgárnak” (140), azonban, ahogy cselekedeteiben azonosul a háborodottsággal, az már mintha túlmutatna a művészi portrén, és olykor valódi örületbe csapna át. Például egy esetben beleszeret egy lányba, és hogy szerelmét kifejezze, „levette nyakkendőjét, erősen rácsomózta egy almafa ágára, azután gyorsan a nyaka köré tekerte, egy kicsit fellógatta magát” (220). A lány, aki mindezt végignézte, ijedten rohant el, és valószínűleg inkább tartotta Vladimírt örülnék, semmint külön művészléleknek. Ráadásul ezután kiderül a szövegből, hogy a férfi szerette időről időre felakasztani magát. Amennyiben az ilyen megnyilvánulások háborodottságnak tekinthetők, nem egyértelmű, hogy Vladimír örülete az ismétlés folyamatában alakul-e ki, vagy ettől függetlenül, korábbi traumák következménye, amelyeket az olvasó nem ismer, mert megelőzik az elbeszélés idejét. A könyv első fejezete, az *Éjszaka írt napló* olyan időszakban jelöli ki a regény idejét, amikor Boudník terápiás céllal naplót ír, vagyis valamiféle pszichés betegség, mentális probléma eleve feltételezhető nála. Ez a fejezet sejteti, talán halála is úgy következik be, hogy a folyamatos performatív újraalkotás során végül azonosul, eggyé válik az újra és újra eljátszott halállal: „Vladimír önmagán és önmagával kísérletezve nem sejtette, jóhiszeműségében nem is sejtette, hogy az okozati összefüggés utolsó láncszemét nem az az utolsó, várva várt gyűrű fűzi össze... és a kilincs csalogán kattant... És a nyakát szorító kötélt még jobban megfeszült... de az emberi kezek ezúttal nem jöttek segíteni, mint máskor... és Vladimír a jelenvalóság gátjáról egyenesen az örökkévalóság közepébe ugrott fejest...” (147). Azonban a második fejezetben, illetve a regény legvégén, halálával összefüggésben nem kerül egyértelműen szóba, hogy Vladimír valóban felkötötte volna magát; ez pusztán az események szabályszerűségeiből, valamint Boudník szövegben megismert szokásai alapján sejthető.

A második fejezetben belép a történetbe Nejedlo, a festő-mázoló, „aki csakúgy, mint Vladimír, stragulációban szenvedett, fenemód szeretett inni, és negyedévenként egyszer, mielőtt meghallotta felesége közeledő lépteit a gangon, felkötötte magát a kilincsre, így aztán az asszony még idejében leoldozhatta” (256). Egyszer azonban, tévedés következtében, végzetessé válik ez a játék; azt hiszi, jön a felesége, de ő megáll beszélgetni a szomszédoddal, „fogta a kilincset, miközben a másik oldalon ott lógott... az ura...” (258). Nejedlo halálát megelőzően a szövegből kiderül, hogy Vladimírnek két kedvenc története volt, amelyeket a narrátor gyakran mesélt el neki. Mindkettő két olyan barátról szólt, akik annyira szerettek egymással beszélgetni, hogy kilométereken keresztül kísérgettek a másikat oda-vissza, otthonaik között, mert nem bírtak elszakadni egymástól. Az egyik történetben „Szepe úr felment a lifttel egészen a barátja lakásáig, de a megkezdett párbeszéd még nem volt igazán lezárva, úgyhogy megint lementek a lifttel, és átsétáltak a hidon, hogy újra liftbe szálljanak, és fölmenjenek Szepe úr ajtajáig, aki már bedugta a kulcsot a zárba, de a beszélgetésnek csak nem akart vége szakadni, így hát megint lelifteztek” (246). A másik történet szereplői, „miután a kocsmában megitták sörüket, csillagoktól koronázva kísérgettek egymást az éjszaka alagútjában, mindig kölcsönösen egymás kapujáig, hogy aztán minden alkalom-

mal megállapíthassák, hogy egyikük még tartozik a másiknak egy úttal” (246). Vladimír nem egyszerűen csak szerette ezeket a történeteket, hanem, mert annyira szépnek tartotta, magáévá is tette őket. Idővel a narrátorral együtt átveszik ezt a szokást, és később ők is ugyanígy kísérgetik egymást. Ebből kiderül, hogy Vladimír hajlamos az általa szépnek tartott történetek, szokások utánzására, illetve átvételére. Arról, hogy szerette felakasztani magát, értesülünk a második fejezetből is, az ajtókilincsen felakasztott férfi történetét azonban – amelyre az első fejezet vége utal – ebben a részben Nejedlo úr történeteként ismerjük meg. Mégis, egybeolvasva az utánzásra való hajlammal, sejthetővé válik, hogy amire az első fejezet vége utal, az egy másik ember halálának megismétlése volt. Vladimír azt utánozza, amit szépnek tart, feltehetőleg azért, mert a műalkotás potenciálját látja benne; s mint ahogy korábban, most sem óvakodik attól, hogy saját testét használja. Azonban míg korábban az öncsonkítás az alkotói folyamat, a kísérletezés része volt, az akasztásban már gyakorlatilag az alapja, illetve a tétje.

Azon az éjszakán, amelyen bekövetkezik Vladimír halála, a kocsmában senki nem veszi észre annak jeleit, hogy valami készülődés van. Nem veszik észre magát Vladimírt sem. Jó a hangulat, a többiek Miloš Formannal és Marysko úrral beszélgetnek, mindenki jól érzi magát: „senki nem vette észre, hogy Vladimír még mindig áll, keze még mindig úgy mered előre, ahogy Forman kihúzta belőle a magát, Vladimír valamiféle romlás tűzfészkébe bámult, aztán fizetett, senki nem vette észre, és csendesen kiment” (266–267). Paradox módon épp a végső nagy performansz beteljesítése az első olyan pillanat a regény során, amikor az emberek nem figyelnek Vladimírra, nem szerepel, és senki nem is leskelődik utána. Talán pont ez lenne az intő jel, hiszen számára – akinek a szereplés, illetve a művészi önreprezentáció a létformája – a láthatatlanság a nemlétezéssel egyenlő, vagyis a halál kapuja.

Bibliográfia

- HRABAL, Bohumil (2014), A gyöngéd barbár, in Bohumil HRABAL, *A gyöngéd barbárok*, Budapest, Európa.
- KOCSIS Péter (2009), Vladimír Boudník, a gyöngéd barbár, *Tempevölgy*, 2009/3, 87–94.
- LEHMANN, Hans-Thies (2009), *Poszt-dramatikus színház*, Budapest, Balassi.
- MAZAL, Tomáš (2003), *Bohumil Hrabal zajas magánya*, Budapest, Sziget.
- P. MÜLLER Péter (2014), A performansz mint térfoglalás, *Jelenkor*, 2014/6, 740–750.
- VÖRÖS István (2002), *A švejski lélek*, Budapest, Holnap.

WIRÁGH ANDRÁS

Hasonmások és performativitás

A fantasztikum jelenlétaspektusai James Hogg

és Umberto Eco egy-egy szövegében, illetve a *Harcosok klubjában*

„Romantikus az olyan olvasó, aki a betűt mohón magába szívja és a betű olyan érzékeny rezonátorává finomul, mint amilyennek a magyar irodalomtörténet az olvasás közben felsikoltó, lelke mélyéig megrendülő Kazinczyt ismeri” (THIENEMANN 1931, 179). A megjegyzés, eredeti kontextusában, a romantikus olvasótípust hivatott definiálni, de nem szorul bővebb magyarázatra, hogy az *Alapfogalmak* szerzője tulajdonképpen az olvasási aktus elemi performatív vonatkozásait jellemezte. Ez a hatások vélhetően akkor válik különösen jelentőssé (zsigerivé), amikor az olvasott szöveg – az itt részletesen nem elemezhető – *bevonódásra* készíti a befogadót, amelyet sok más mellett éppúgy előidézhettek az olvasóval dialógust kezdeményező megszólítások, mint a fikciót az olvasás „valós” közegébe emelő, az otthonosság érzetét megteremtő intertextusok, vagy a szélsőségesen gyors vagy vonatott cselekmény, amely erős olvasói viszonyulást vált ki. (Idesorolható annak speciális esete is, amikor a szöveg folyamatosan önnön textualitására reflektál, azaz saját olvasói pozíciójára és az éppen végbe-menő folyamatra *figyelmezteti* az olvasót.) A közelmúlt egyik legfontosabb, a témához kapcsolódó munkája nyomán akkor tekinthető az olvasás performatívnak, amikor az „észlelés hirtelen kilép a reprezentáció rendjéből és átvált a jelenlét rendjébe” (FISCHER-LICHTE 2009, 216). A váltás olyan jellegű elbizonytalanítást okoz az észlelőben, mint amivel Todorov a fantasztikum tapasztalatát jellemezte. A sokat idézett vélemény szerint a fantasztikum a narratíva egy adott jelenségére adható „természetes” és „természetfeletti” magyarázat közötti döntésképtelenségből fakad, a szereplő vagy az olvasó „habozás[ának] idejét tölti ki” (TODOROV 2002, 39). Ezekben az esetekben az irodalmi szöveg metaleptikus hatást kelt: az olvasót körülvevő valós világ, valamint a fiktív világ összezsúszik, az elbizonytalanodást pedig a lét (és ezzel az olvasás) addig szilárdnak hitt kereteinek kimozdulása okozza.

A fantasztikum „poszt-todoroviánus” felfogása – elsősorban Foucault és Kittler nyomán – az eldönthetetlenséget az archiválási technológiák, az „írás-aktusok” horizontjára vetítette ki. Foucault szerint Flaubert *Szent Antal megkísértése* című szövege egy olyan modern, a könyv nyomtatott jeleiből származó fantasztikum mintapéldája (és kezdőpontja), amelyben az írói fantázia eredetisége

már csak az átírások és reprodukciók során megvalósuló *kompiláció* értelmében tételeződik (FOUCAULT 1998, 17). Továbbá, noha a pszichoanalízis univerzális megoldókulcsának segítségével Freud leszámolt a fantasztikummal (TODOROV 2002, 138), az feltámadt vagy feltámadhatott a 20. század új médiumában, a mozgóképben (KITTLER 2005, 177). Thienemann találó módon *betű-világnak* keresztelte el a könyvolvasás által megkonstruálódó imaginárius közeget (THIENEMANN 1931, 177), amely a fentiek értelmében jelentékenyen hozzájárulhat az olvasó elbizonytalanodásához a szerző/narrátor szövegének *hitelességkritériuma*, a szöveg és olvasója között köttetett *fikciós szerződés* kiemelt feltételével kapcsolatban.

A továbbiakban olyan műalkotásokról lesz szó, amelyekben az erős metaleptikus hatást, azaz a betű-világ által hordozott cselekmény és a valóságban játszó-dó olvasási-befogadási aktus összeolvadását allegorikus értelemben a szűzsé már előzetesen tematizálja. A hasonmástörténetek alapképlete a következő: egy valóságosként tételezett világban létező főhőst kísértetni kezdi önnön hasonmása, átvitt értelemben tehát egy olyan másodlagos narratíva beíródásáról beszélhetünk, amely a befogadó mellett vagy helyett elsősorban a szövegtér szereplőit bizonytalanítja el. A következő műalkotásokban a fikciós szerződés a hitelességkritérium miatt sérül, illetve érvényét veszti: fény derül a szerzői funkciók összetettségére, így a természetfeletti elfogadásával vagy elutasításával kapcsolatos döntés tulajdonképpen az olvasást lehetővé tevő autoritás pontos státuszának megítélésével fonódik össze, illetve a döntés csakis az utóbbi fényében történhet(ne) meg.

Az egyik legegyszerűbb hitelesítési formula során a szöveg közreadója áthárítja a felelősséget a fantasztikus történetet tartalmazó talált kézirat szerzőjére. Mindez viszont azzal a következménnyel jár, hogy a szöveg lejegyzéséért felelős (az olvasást lehetővé tevő) írásaktusból a közreadó személy is kiveszi a részét, aki így beépül a szöveg szerzői funkciójához köthető összetett mechanizmusokba. *Az ördög bájitala. Medardus barát, kapucinus szerzetes hátrabagyott feljegyzései. Közreadja a Fantáziadarabok Callot modorában szerzője:* az 1815-ben megjelent regény hosszú címében olvashatunk egy szerzői nevet, Medardusét, de az egy évvel korábban megjelent kötet címének beemelésével a közreadó is beazonosítható. E. T. A. Hoffmann bevezetőjében nincsen nyoma annak, hogy a közreadó változtatott volna a szövegen, de az egyértelmű, hogy sok vesződséggel járt a „végtelenül apró, olvashatatlan szerzetesírással körmölt” (HOFFMANN 2008, 7) történet lemásolása. A regény erős valóságreferenciákat hordoz: a valóságban is létező helyszínek mellett valódi szövegek olvasástapasztalata íródik be a szövegbe. Ez a hitelesítési formula az olvasó számára ténylegesen visszaellenőrizhető (és olvasható vagy újraolvasható) szövegek bevésésével helyezi el a történetet az övéhez lényegében hasonló tudatszinten. A gothic novel fejlődéstörténetében fontos intertextualizálási mechanizmust *Az ördög bájitalában* a Lewis-olvasás tapasztalata vezérli.

Az olvasás során azonban kiderül, hogy Medardus közreadott kézírata tulajdonképpen *kompiláció*. A közreadó egy helyütt megszakítja a kéziratot, hogy be-

illessze az egyik szereplő, „az agg festő pergamenlapját”, de ennek bemásolása-kor elismeri, hogy a szöveg részben olvashatatlan, így teljességében átírhatatlan. Ugyanakkor a kézirat végén a kolostori könyvtáros, Spiridon atya utóírata olvasható, amely beszámol Medardus haláláról (azaz lezárja a narratívát), de a hitelesítés szempontjából ambivalens reflexiót tartalmaz: Spiridon úgy ellenjegyezte a kéziratot, hogy nem olvasta azt. A hitelesítés eredményezte eredetiségkritérium elnyerése helyett a vendégszövegek és egyéb beírások a töredezettséget imitálják. Noha allegorikus értelemben ez az *egészében* rekonstruálhatatlan igazság toposzá-ra is reflektálhat, jelen esetben fontosabbnak tűnhet az, hogy a történet fantasztikus jellegére jócskán ráerősítenek az írásaktus szintjén fellépő kibetűzhetetlenség és az így ambivalens hitelesség nyomai. Ráadásul az is megkockáztatható, hogy az írásaktus szintjén fellépő zavar nem is csupán a fantasztikumra való ráerősítésért, hanem annak megképzéséért felel. Mivel *Az ördög bájitala* nem rendelkezik két (vagy több) *egymásnak teljesen ellentmondó* értelmezési alternatívával: a csodás és látszólag megmagyarázhatatlan elemekkel együtt Medardus kalandjai egyaránt megmagyarázhatók álomként, látomásként vagy a vallási egzaltáció következményeként is. Hiányzik ugyanis az e világi tudatszíntről származó megerősítés. A Spiridon atya által tapasztalt (a Medardusénál némileg visszafogottabb) jelenségek vallási túlbuzgóságra vezethetők vissza, míg a közreadó személyére és kontextusára semmilyen közvetlen hatást nem gyakorol a szöveg. Viszonyításként: Babits *A gólyakalifájában*, a magyar fantasztikus irodalom zseniális szövegében egyszerre vibrál egy természetes (Táborny skizofréniája, a szöveget közreadó író hazugsága stb.), illetve az ezt rögvést felülíró természetellenes magyarázat (Táborny álom-énjének öngyilkossága Táborny halálához vezet, a holttest mellett nem található olyan fegyver, amely a hullán található golyónyomot okozhatta, a szobába senki be nem hatolhatott stb.). *Az ördög bájitalában* ilyen jellegű kettősséggel nem szembesülhetünk. Viszont kiderül, hogy a történetbe ezt magyarázni hivatott, viszont töredékes szövegek, illetve ténylegesen kommentálni vagy hitelesíteni hivatott, viszont ennek eleget nem tevő ellenjegyzések kerültek be. Ehelyett az olvasó abban bizonytalanodhat el, hogy a közreadó valóban eleget tett-e az elégséges textológiai követelményeknek, és ennek nyomán valóban nyomdakész szöveget olvas-e. Igen, hiszen a szöveg ilyen formában is olvasható (sőt, olvasmányos), de a válasz nem, amennyiben elkezd firtatni a közreadó inkompetenciájából fakadó hiányok mibenlétét, illetve Spiridon atya kétértelmű aktusára, a *vak ellenjegyzésre* gondol. Összegzésképpen elmondható, hogy a regényhez kapcsolódó autorizálási szándékok nem teljes mértékben kielégítőek. Az olvasatlanul és olvashatatlanul hagyott írások – noha törölni nem tudják – *elbomályosítják* a hitelesítési igyekezetet.

The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner. Written by Himself with a detail of curious traditionary facts and other evidence by the Editor – az 1824-ben Londonban megjelent kötet hosszú címe kettős szerzősége utal. A szöveg terjedelmes első része ráadásul a *The Editor's Narrative* címet viseli: mire az olvasó elér a talált kéziratig, már ismeri az ebben foglalt történet („alternatív”) szerkesztői

változatát. A harmadik, befejező részből (*The Editor's Narrative Concluded*) pedig értesülhet a kézirat megtalálásának körülményeiről, és elolvashat egy, a *Blackwood's Magazine* 1823. augusztusi számában megjelent szöveget is, amely a regény való-ságreferenciális vonatkozópontjaként funkcionál.¹

James Hogg hasonmástörténete (HOGG 2003) rendkívül kusza (*Az ördög báji-talánál is kuszább*) szerzői hálózatnak köszönheti olvashatóságát, a történetben és az ehhez kapcsolható írásaktusban megvalósuló hasadtság jelenlétszíciája pedig a mindenkori kommentárt is befolyásolja. Hiszen nem egyértelmű, hogy az interpretáció a fiktív téridő vagy a *Memoirs* autorizálási mikrotörténetének helyet szorító „valós” téridő kezdőpontját vegye-e számításba. A *Memoirs* szövegterének kezdete nem korrelál a címben megadott kéziratéval, de ezek egyike sem az 1823-as újságcikkével megegyező tudatszinten helyezkedik el (mivel azok nem rendelkeznek a szövegen kívüli referenciával). A szöveg lineáris struktúra helyett inkább koncentrikus struktúrát reprezentál, a három rész pedig kis túlzással három ellentmondó történetvariánsként is felfogható, miközben a három egység a szöveg, az értelmezés és a kommentár hármasságára is utalhat. További érdekesség, hogy az *elsődleges kontextusában* anonim regény valódi szerzőjének ellenjegyzett és autentikus szövege is beépül a regény paratextusai közé, sőt maga James Hogg is szereplőjévé válik a történetnek. Így tehát a történet hasonmás-tematikája áttevődik az írásaktus szintjére (Hoggnak mint az önmagára reflektáló szerző-szerkesztő-szereplő képében), az eldönthetetlenséget pedig elsősorban az okozza, hogy a két narratíva (a szerkesztőé és a memoárszerzőé) ellentmondanak egymásnak: *a fantasztikum az egymást felülíró szövegek együttes olvashatóvá tételének mozzanatával valósul meg*. A szerkesztő-közreadó személyiség előző fejezetben felvázolt torzító tevékenységét itt abban érhetjük tetten, hogy a hitelesítés szempontjából elsőrendű autentikus forrásszövegnek csak részletét olvashatjuk.

A harmadik részben beékelts újságcikkből értesül a szerkesztő egy titokzatos módon mumifikálódott holttestéről (az önéletíróról), amelynek megtalálása végül a közreadott kézirat megtalálásához is vezet. A *Memoirs* az eredeti, *A Scots Mummy. To Sir Christopher North* című újságcikk (HOGG 1823) kétharmadát tartalmazza, tulajdonképpen a narratív keretet hagyja el, amelyből az derül ki, hogy a levél címzettje, Christopher North (eredetileg John Watson, a *Blackwood's Magazine* állandó szerzője) az utóbbi időben elmaradó írásaiért korholja Hoggot. Mondván, a bárányok és a kosok helyett (Hogg fiatalkorában pásztorkodott, több cikkét az erre utaló Ettrick Shepherd álnéven írta) a természet megfigyelésére kellene fordítania az idejét, ezzel pedig rendelkezésére állna az íráshoz szükséges alapanyag. Hogg hazaérve elmorfondírozik a tanácson, de ötletet végül

¹ Az értelmezésben terjedelmi okokból nem foglalkozom a *Memoirs* – felettébb izgalmas – intertextuális utalásaival, igaz, ez a vizsgálati irány jellemzi a szöveggel foglalkozó legújabb tanulmányokat: SAGE 2007; FAUBERT 2010; SANDNER 2011; COYER 2014.

nem a személyes megfigyelésből, hanem egy, a szomszédos pásztorok által elmesélt anekdotából merít. Eszerint két fiatalember kiásta egy, a helyi legendák szerint öngyilkos fiatalember testét, amely szinte tökéletesen mumifikálódott. (Hogg levele beszámol a furcsa öngyilkosságról is: a fiú lehetetlen helyen és lehetetlen módon akasztotta fel magát, egy szemtanú két titokzatos emberrel látta utoljára az idegent.) A *Memoirs*-ból kihagyott zárlatban Hogg azt írja barátjának, hogy amennyiben maga is megtapasztalná a természet fentebb vázolt csodálatos megőrző tevékenységét, ugyanúgy akassza fel magát, mint a fiatalember.

A levél összetett sémát mutat: narratív kerete egy anekdota köré feszül, amelynek magja egy ősi legenda, illetve az ehhez kapcsolódó szóbeli tradíció. Hogg pedig azáltal tehetett szert szerzői státusra, hogy lejegyzett, azaz *konzervált* egy szóbeli beszélgetést. A *Memoirs* harmadik részéből kiderül, hogy a szerkesztő az újságcikk megjelenését követően egy hónappal később kelt útra, hogy saját szemével győződjön meg a fura felfedezésről, illetve beszéljen az autentikussá vált adatközlővel. Hogg nem túlságosan együttműködő a szerkesztővel, sőt, az is kiderül, hogy az újságcikk hamis adatokat tartalmaz. Az összességében harmadszor felnyitott sír még nem feltárt szakaszában a szerkesztő és kísérei egy nyomtatott kéziratot találnak, amelynek utolsó oldalain kézírásos szöveg olvasható. Ez a szöveg alkotja az 1824-ben kiadott kompiláció középső részét. A *Conclusion* érdekes záró megjegyzésében a szerkesztő hezitál a különböző értelmezések között, de azt is valószínűsíti, hogy a szerző vallási megszállottként annyira sokat írt egy megtévesztett teremtményről (*deluded creature*, HOGG 2003, 177), hogy végül elhitte, valójában ő maga szövegének tárgya. Eszerint az örület eredője – ahogyan például a valóságot a rémregényminták mentén észlelő-értelmező Catherine Morland, *A klastrom titka* (Jane Austen) főhősnője esetében – a szélsőséges beleolvasás, a betű-világban való túlzott elmerülés is lehet. Ez utóbbi pedig azért tartogat veszélyeket, mert a két világalternatíva soha nem olthatja ki egymást, minduntalan felülírják egymást, alaptapasztalattá téve a („fantasztikus”) elbizonytalanító létállapotot.

Elemi szinten mindez a szöveg címének kikerülhetetlen duplikálódásán is demonstrálható. Hiszen a *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner* titulus megjelenik az először 1824-ben megjelent könyv címlapján, majd a második fejezet elején, illetve beíródik a harmadik fejezetbe is, amikor a szerkesztő a talált kézirat indexeként rögzíti meg. Az előásott memoár és az ezt közreadó, szerkesztői megjegyzésekkel kiegészített kötet ugyanazt a címet viseli: a skót természeti körülmények között csodálatos módon konzerválódott kézirat-tekercset az a James Hogg rögzíti meg az utókor számára, aki egy anekdota lejegyzésével elindítja a titokzatos múmia felkutatására szerveződő expedíciót. A metafikció szintjén James Hogg nemcsak az újságcikk és a regény (ezeket ellenjegyző) szerzője, de tulajdonképpen ő látja el a szerkesztői funkciókat, miközben „a saját maga által írt” talált kéziratát olvassa újra, és piaci kofaként önmagát is behelyezi a történetfolyamba. A „kétszerős” regény tehát tulajdonképpen három szerzői személyiséget takar (az önéletíróét, a szerkesztőét, illetve az újságcikk szer-

zójéét), miközben ezek a fikcióképző-metaleptikus poétikai eljárások visszaforgatásával ugyanahhoz a személyhez, a „hasadt” James Hogghoz köthetők.

A történet egy testvérgyilkosság köré rendeződik, amelynek tettese (az önélet-író) elmenekül, majd naplójában bevallja, hogy egy ördögi figura vette rá a gyilkosságra, aki végül a halálba kergette. Hogg „alakmái” mellett a szöveg még egy furcsa hasonmás beíródásáról gondoskodik. Ugyanis a magát Gil-Martinnak nevező démon mellett egy M’Gill nevű alak, a tettes osztálytársa is felbukkan a történetben. Noha ez az iteráció akár a regény természetfeletti aspektusait is zárójelbe teheti (eszerint a démon csupán egy elfojtott emlék tudattalan kivetülése lenne), a szakirodalomban nem találtam nyomát annak, hogy komolyabban számot vetettek volna ezzel az izgalmas értelmezési iránnyal.²

Umberto Eco *A prágai temető* című regénye egy napló foglalata (ECO 2012). Egy naplóé, amelyet ketten írnak, illetve egy harmadik, magát Elbeszélőnek nevező személy látja el kommentárokkal, filológiai kiegészítésekkel. A szereplőket az eltérő tipográfiai kód segítségével jól meg lehet különböztetni, ha úgy tetszik, ezek performatív jegyekként is felfoghatóak, hiszen mediális nyoma van az egyes szólamoknak. Az egymást követő bejegyzések két szerzője, Simone Simonini és Della Piccola abbé eleinte nem ismernek egymásra, holott ugyanabban a térben vetik papírra gondolataikat, és olvassák újra egymás bejegyzéseit. Nemsokára kiderül, hogy egy és ugyanazon személyről van szó, aki azonban két különböző személyiséggel rendelkezik. Értesülünk a hasadás traumatikus mozzanatáról, előzményéről, valamint utóéletéről is, így a fantasztikum feloldást nyer. Jobban mondvá áttevődik az Elbeszélő tudatszintjére, ezen keresztül pedig a szerkesztett szöveg hitelességével, a vázolt összeesküvés-elmélet botrányos szenzációértékével kapcsolatban vet fel aggályokat. A *Tudáskereső megjegyzések* című zárlatban (ECO 2012, 553–554) az Elbeszélő elmondja, hogy Simone Simonini kivételével csakis valós alakok szerepelnek a könyvben, amelyet leegyszerűsítve kémtörténetnek nevezhetünk. Sőt, az elhangzottak sem légből kapottak: a szöveg minden, az egyes figuráktól származó kijelentése elhangzott vagy leíródott. Mindez azt jelenti, hogy az Elbeszélő mesteri kompilációjával, tulajdonképpen hamisítvánnyal állunk szemben, miközben a konzekvens történet meggyőzően érvel a *Cion bölcséinek jegyzőkönyvének* itt leírt keletkezéstörténete mellett. A kétértelműség tehát *A prágai temető* kapcsán úgy írható le, hogy az olvasónak olyan hiteles hamisítványként kell tekintenie a szövegre, amelyben a kombináció eredetiségének és egyediségének tapasztalatát az elemek önkényes összerendezéséből adódó eredendő hazugság „állítja elő”. *A prágai temető* rendkívül összetett, önreflexiókban gazdag szöveg, tematizálja az olvasást és az olvasáskultuszt, az olvasó elé tárja a szövegektől elkábuló, a folytatásos regények újabb folytatásának ígézetében leledző korabeli olvasó alakját, és ezzel egy szintre helyezi regénye aktuális olva-

² A témában irányadók lehetnek ROGERS 1986; JONES 1988; HERDMAN 1990, 78, 95.

sóját is.³ A regényt meghatározó poétikai gépezet működését a legzseniálisabb illuzionisták trükkjeihez lehet hasonlítani. Miközben észrevétlenül (vagy éppen szándékoltan önleplező módon, hiszen Eco több szövege épül erre a mechanizmusra) a regény szövegét közreadó Elbeszélő alakja egy mindenható szerkesztői-szerzői személyiségben duplikálódik, aki a saját maga írott, de különféle hangokból kompilált szövegmasszájában lapozgat, és kommentálja azt.

Médiatörténeti közhely, hogy a 19–20. század fordulójától kezdve a mozifilm egyre nagyobb teret foglalt le az addig részben az irodalmi szöveg által benépesített imaginárius területből. Ahogyan azt sem szükséges bővebben ecsetelni, hogy a film – látványos effektusai, illetve technikai manipulálhatósága révén – a fantasztikum *anyagszerűségét* is képes demonstrálni. Gondolhatunk itt a mozivásznzon közeledő vonat láttán a vetítőteremből kirohanó nézősereg (1895-ből), ahogyan a számtalan, a némafilm hajnalán filmre vitt hasonmás-történetre is, amelyek filmes önreflexióként is értelmezhetőek. A film mellett azonban a pszichoanalízis, a másik új, 20. század eleji médiatechnika is foglalkozott a hasonmásokkal.⁴ Elsősorban nem Freud, aki meglepően konzervatív maradt kora technikai vívmányaival szemben, hanem Otto Rank, aki 1914-ben *A hasonmás* címmel publikált tanulmányt. Noha Rank elsősorban irodalmi példákat említ (igaz, minden fontosabb témába vágó szöveget szóba hoz), egyes megjegyzései arra utalnak, a tanulmány megírásához *A prágai diák* című film megtekintése adta meg a kezdő lökést. (Ahogyan Babitsot *A gólyakalifa* című hasonmástörténet megírására szintén egy korabeli horrorfilm, vélhetően *A másik* című alkotás inspirálhatta.)

A *Harcosok klubja* 1996-ban jelent meg regényként (PALAHNIUK 2013), három évvel később mutatták be a regény alapján készült filmet David Fincher rendezésében. A történet főszereplője az én-elbeszélő narrátor, aki látszólag véletlenszerűen részévé válik egy óriási összeesküvésnek, nevezetesen egy terroristacsoport egyik vezetője lesz. A tulajdonképpeni vezért Tyler Durdennek hívják, akiről egy ponton kiderül, hogy csak a narrátor tudati projekciója. A filmváltozat a zárlatot, valamint a csak a filmvásznzon megvalósítható trükköket leszámítva az alapszöveg meglepően „szövegű” interpretációja.

A rendezés ügyesen cselekményesíti, sőt önreflexió formájában színre is viszi az alapszöveg intermedialis utalásait. A történet hasonmásfigurája, Tyler Durden ugyanis a regényben és a filmben bemutatott események előtt mozigépészként dolgozott, szórakozása pedig abban állt, hogy a családi mozifilmekbe pornófilmekből vágott be képkockákat, majd jót kajánkodott az eltérő nézői reakciókon. Az említett trükkök egy része ettől részben független: a szlengben csak *easter egg*-nek, húsvéti tojásnak nevezett trükkös utalások egy része már a tulajdonképpeni csavar előtt arra utal, hogy Tyler Durden szimpla projekció. A későbbi hasonmás,

³ Ennek köszönhető, hogy a regény hivatkozási pontja lett a magyar tárcaregényről szóló eddigi egyik legteljesebb monográfiának is: HANSÁGI 2014, 15–17.

⁴ A témát Friedrich Kittler több munkájában is érintette, illetve finomította, legteljesebb kidolgozásához lásd KITTLER 2012.

ha úgy tetszik, a Mr. Hyde-figura négyszer bevillan egy-egy jelenetbe, mielőtt önálló hangot kapna, egyszer pedig a Tylert játszó színész, Brad Pitt tűnik fel egy tévéreklámban. Más helyeken Fincher filmje önnön medialitására utal: egy jelenetben látható lesz a mozigépészeket figyelmeztető jel, az úgynevezett *cue mark*, a *váltójel* vagy *csikkek*, máskor pedig a szereplő alakját a vetítőbe rosszul behelyezett, izgó-mozgó filmszalag „zaján” keresztül szemlélhetjük. Másfelől a szövegnek is megvannak a saját – átfordíthatatlan – mediális sajátosságai: egy helyen Shelley *Ozymandias* című szonettjéből szerepel jelöletlen idézet. Hogy mindez tényleges intertextus, csak a fordító nevét, Tóth Árpádot szerepeltető lábjegyzetből tudjuk meg (PALAHNIUK 2013, 221).

A regény zárlatában a narrátor, hogy elűzze, illetve megsemmisítse alteregóját, lelövi magát. Eddig a pillanatig hűen követi a történetet a filmadaptáció is, viszont míg előbbiben a narrátor egy, az általa mennyországnak hitt kórházban ébred, utóbbiban a lőtt sebe ellenére két lábon álló narrátor a történet női főszereplőjének kezét fogva nézi végig, amint az úgynevezett Nemezis-tervnek köszönhetően felrobbannak a nagyváros egyes felhőkarcolói. A regény zárlata is kétséget ébreszt a narrátor gyógyulását (azaz Durden „halálát”) illetően, de a filmváltozat egy, a csak ebben a mediális közegben lejátszható metalepszis eredményeként jóval erőteljesebben készíti a befogadót az újraértelmezésre, vagy, ha úgy tetszik, hatásosabban bizonytalanítja el. A stáblista előtt egy pillanatra egy meztelen férfitest torzója villan be, azt sugallva, hogy a film maga is áldozatul esett Tyler Durden machinációjának. A szűzsé szintjén tehát a „nem létező” Tyler Durden, a fabula szintjén viszont a narrátor kéznyomával szembesülünk. Ezek szerint – Hogg és Eco regényeihez hasonlóan – ebben az esetben is lelepleződik az autoritás, akinek nemcsak korlátlan hozzáférése van a fiktív világhoz, hanem kiderül, be is avatkozhat a történesekbe, amelyeket elmesél. Azaz a *Harcosok klubja* filmváltozatában is áthelyezhető a hangsúly a duplikált szereplőről a duplikált narrátorra, akinek második („világalkotó”) szerepköre háttérben marad az omnipotens mesélői szerepkör mögött. Míg ez a jellegű „négykezesség” írástechnikailag óhatatlanul csak sorozatként jeleníthető meg, addig filmtechnikailag majdhogynem szimultán jellegűvé alakítható. A film logikáját követve ugyanakkor – allegorikus értelemben – valóban beszélhetünk társszerzős munkáról, amennyiben a narrációért a narrátor, ennek ellenjegyzéséért pedig az alteregó felel. Bármennyire egyszerűnek is tűnhet elválasztani egymástól a két személyiséget, a zárlat minduntalan rácsfol erre a (hermeneutikai jellegű) törekvésre.⁵

⁵ A filmes metalepszis szakirodalma külön tanulmány tárgya lehetne. A számtalan példát tartalmazó, elsősorban irodalmi jellegű alapvető eligazodáshoz lásd GENETTE 2006. További szakbibliográfiákhoz, illetve a Fincher filmjeiben alkalmazott metalepszishez pedig MÁTYÁS 2009; THON 2009; THON 2014.

A szöveg és a film médiuma is számos lehetőséget rejt az elbizonytalanító metalepszis kiaknázására, de utóbbi lényegesen erőteljesebb hatásokat válthat ki befogadójából a közvetlenül érvényesülő optikai kódok miatt. Ez alapján – illetve példáit követve – a tanulmánynak tehát egy olyan konklúzióval kellene zárulnia, amely a „négykezesség” vázolt jelenlétaspektusainak horizontján is a film irodalommal szembeni fölényére reflektál. Ehelyett azonban zárásként egy, az *adaptáció* hitelességét érintő érdekességre hívnám fel a figyelmet anélkül, hogy ebből bármilyen messzire vezető konzekvenciát kívánnék levonni.

Palahniuk regényében semmiképpen nem szembesülhetünk annyira látványos módon Durden vágástechnikájával, mint a filmváltozatban, de a zárótrükk is elmarad. Bizonyos szempontból azonban Fincher trükkje (és itt valóban a rendező trükkjére gondolok!) igencsak átlátszó és önkényes, hiszen azt akarja, semmiképpen ne kerülhessük el a metalepszist (hacsak nem hunyjuk be a szemünket). Míg a regény egyértelműen arra utal, Durden csak egy-egy képkockát vágott be a filmekbe, amelyek így 1/60-ad másodpercre „villantak be”, azaz nem is állhattak rendelkezésre „teljes egészükben” az észlelő tudat számára (PALAHNIUK 2013, 30), addig a *Harcosok klubja* utolsó „narratív” képkockája jóval hosszabb ideig látható. Bár a fantasztikus hatás érvényesül, a film *nem szinkronizálja hitelesen* az eljárást. A *Harcosok klubjának* metaleptikus társszerzősége csak úgy valósulhat meg, hogy Fincher (mint vágó) tudatosan meghamisítja a filmbéli mozigépész („autentikus”) rutinját. Ezúttal az imitáció sikertelensége válik identitásképzővé.

Bibliográfia

- COYER, Megan (2014), The Embodied Damnation of James Hogg's Justified Sinner, *Journal of Literature of Science*, 2014/1, 1–19.
- ECO, Umberto (2012), *A prágai temető*, ford. BARNÁ Imre, Budapest, Európa.
- FAUBERT, Michelle (2010), John Ferrar's Psychology, James Hogg's Justified Sinner and the Gay Science of Horror Writing, in *Romanticism and Pleasure*, eds. Thomas M. SCHMID, Michelle FAUBERT, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 83–108.
- FISCHER-LICHTE, Erika (2009), *A performativitás esztétikája*, ford. KISS Gabriella, Budapest, Balassi.
- FOUCAULT, Michel (1998), A fantasztikus könyvtár, ford. ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor, in Michel FOUCAULT, *A fantasztikus könyvtár*, vál. ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor, Budapest, Pallas Stúdió–Attraktor Kft., 15–27.
- GENETTE, Gérard (2006), *Metalepszis. Az alakzattól a fikcióig*, ford. Z. VARGA Zoltán, Pozsony, Kalligram.
- HANSÁGI Ágnes (2014), *Tárca – regény – nyilvánosság. Jókai Mór és a magyar tárcaregény kezdetei*, Budapest, Ráció.
- HERDMAN, John (1990), *The Double in Nineteenth-century Fiction*, Basingstoke, MacMillan.

- HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus (2008), *Az ördög bájitála. Medardus barát, kapucinus szerzetes hátrahagyott feljegyzései. Közreadja a Fantáziadarabok Callot modorában szerzője*, ford. HORVÁTH Géza, Budapest, Cartaphilus.
- HOGG, James (1823), A Scots Mummy: To Sir Christopher North, *Blackwoods Edinburgh Magazine*, 1823/8, 188–190.
- HOGG, James (2003), *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner*, ed. James BLAIR, Hertfordshire, Wordsworth Classics.
- JONES, Douglas (1988), Double Jeopardy and the Chameleon Art in James Hogg's Justified Sinner, *Studies in Scottish Literature*, 1988/1, 164–185.
- KITTLER, Friedrich (2005), *Optikai médiumok*, ford. KELEMEN Pál, Budapest, Ráció.
- KITTLER, Friedrich (2012), Romanticism – Psychoanalysis – Film. A History of the Double, transl. Stefanie HARRIS, in Friedrich KITTLER, *Literature, media, information system. Essays*, ed. John JOHNSTON, London–New York, Routledge.
- MÁTYÁS Győző (2009), *A látszat birodalma*, Budapest, Gondolat.
- PALAHNIUK, Chuck (2013), *Harcosok klubja*, ford. VARRÓ Attila, Budapest, Helikon.
- ROGERS, Philip (1986), „A name which may serve your turn”. James Hogg's Gil-Martin, *Studies in Scottish Literature*, 1986/1, 89–98.
- SAGE, Victor (2007), The Author, the Editor, and the Fissured Text. Scott, Maturin and Hogg, in *Authorship in Context: From the Theoretical to the Material*, ed. Kyriaki HADJIAFXENDI, Polina MACKAY, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 15–32.
- SANDNER, David (2011), *Critical Discourses of the Fantastic, 1712–1831*, Farnham, Ashgate, 107–116.
- THIENEMANN Tivadar (1931), *Irodalomtörténeti alapproblematikák*, Pécs, Danubia.
- THON, Jan-Noël (2009), Zur Metalepse im Film, in Hannah BIRR–Maike Sarah REINERTH–Jan-Noël THON (Hrsg.), *Probleme filmischen Erzählens*, Berlin, LIT, 85–110.
- THON, Jan-Noël (2014), Toward a Transmedial Narratology. On Narrators in Contemporary Graphic Novels, Feature Films, and Computer Games, in Jan ALBER–Per Krogh HANSEN (eds.), *Beyond Classical Narration. Transmedial and Unnatural Challenges*, Berlin, De Gruyter, 25–56.
- TODOROV, Tzvetan (2002), *Bevezetés a fantasztikus irodalomba*, ford. GELLÉRI Gábor, Budapest, Napvilág.

Műhely

GERA JUDIT

Földes Jolán *A halászó macska uccája*
című regényének magyar, holland és flamand recepciója *

Bevezetés

A nemzetközi néderlandisztikában egyre gyakoribbak az összehasonlító irodalomtudományi vizsgálódások. Ez a folyamat furcsa módon nem olyan magától értetődő, és nem datálódik túl régről. Talán az 1999-ben induló és 2001-ben záruló akadémiai projekt, a *Nederlandse cultuur in Europese context* (Holland kultúra európai kontextusban) című ötkötetes sorozata tekinthető első állomásának. A holland nyelvű irodalmat és kultúrát mindaddig néhány kivételtől eltekintve inkább önmagában, a világirodalmi folyamatoktól izoláltan vizsgálták. Az európai kontextus új hangsúlyokra, hasonlóságokra vagy különbségekre mutat rá. Sőt úgy tűnik, mintha a Holland Nyelvunió támogatta, 2006-tól 2015-ig megjelenő, hét-kötetes *Geschiedenis van de Nederlandse Literatuur* (A holland irodalom története) kötetei is visszatértek volna a saját kultúra rajzolta keretek közé. Ez természetesen nem egyformán jellemzi a köteteket, de nagy vonalakban ez a tendencia látszik kirajzolódni. A komparatista szemlélet azonban 2009-ben vetette meg az igazi transznacionális néderlandisztika alapjait a *Beatrijs Internationaal* (Nemzetközi Beatrijs projekt) című, szintén a Holland Tudományos Akadémia által támogatott nemzetközi projekttel. A *Beatrijs* című közép-németalföldi Mária-legenda a holland nyelvű irodalom klasszikusa. A projekt ezt a szöveget állította vizsgálódásai középpontjába, s azt vizsgálta, hogyan fogadták, fordították, adaptálták a világ különböző kultúráiban ezt a művet. Kiderült, hogy a mű recepciója a Holland-Antilláktól Európán át egészen Dél-Afrikáig terjed. A kutatásokat a legújabb fordítás- és recepcióelméleti módszerekkel végezték, s ennek kapcsán számos nemzetközi együttműködés, network született meg. E projekt folytatásaként indult a *Circulation of Dutch Literature* (CODL, A holland nyelvű irodalom cirkulációja) című projekt 2013-ban, melyet ismét a Holland Tudományos Akadémia támogatott. A 2015-ben lezárult kutatás már nem egy, hanem tízennégy, a holland és flamand irodalomban kanonizált mű nemzetközi recepcióját vizsgálta. A néderlandisztikai komparatiztikának tehát egyik izgalmas aspektusa az összehasonlító recepciókutatás, melynek során nem egy, hanem több kultúra recepciók mechanizmusait vizsgálják és vetik össze.

* Ez a cikk a 2013-ban holland nyelven megjelent tanulmányom átdolgozott változata, és az OTKA 111786-os számú, *Kis irodalmak találkozása* című projekt keretében készült.

Hans Robert Jauss (1970) óta jól tudjuk, hogy az irodalmi mű teljes, de sohasem lezárt jelentését az olvasótól kapja. Véleménye szerint az olvasó nemcsak passzív eleme a szerző-mű-befogadó hármának, hanem ő maga is jelentést tulajdonít, s így aktív szereplő. Mű és olvasója között minden esetben dialógus jön létre, s így, az idő múlásával, a mű mindig újabb és újabb jelentésekkel gazdagodik. Ugyanabban a korszakban egy-egy irodalmi műnek különböző kultúrákban is más és más lesz a jelentése. Ezek szerint egy-egy irodalmi mű recepciójával foglalkozhatunk diakrón és/vagy szinkrón szempontból (JAUSS 1970, 145–206).

Jauss másik jól ismert fogalma az elváráshorizont. Ez az olvasók felhalmozott történelmi, kulturális és irodalmi ismeretein és tapasztalatain alapszik, melyekből kiindulva bizonyos elvárásokkal olvasnak új műveket. Amennyiben a mű áttöri az elváráshorizontot, a mű ezen vonása az irodalmi érték fokmérőjének is tekinthető (145–206). Magától értetődik, hogy Földes Jolán a *Halászó macska uccája* című regényének (1936) korabeli magyar, holland és flamand olvasóközönsége más és más, egymástól különböző elváráshorizonttal rendelkezett. Ugyanúgy, ahogy annak a nemzetközi zsűrinek is, mely a könyvet első díjjal jutalmazta egy nemzetközi regénypályázaton, az előzőekétől eltérő volt az elváráshorizontja.

Ebben a tanulmányban e regény magyar, holland és flamand szinkrón összehasonlításával foglalkozom, a 20. század harmincas éveiből. Arra is kísérletet teszek, hogy az ezen kultúrák közötti, elváráshorizontbeli különbségeket is megmutassam, s ebből magyarázzam meg a recepciók egymástól eltérő mivoltát. Továbbá az eddigi feminista értelmezéseken túl a mű magyarországi recepciójában egy eddig tudomásom szerint nem tárgyalt aspektust regisztrálok: a szerzőnek és a mű problematikájának a zsidósággal való összefüggéseit.

Előttörténet

Földes Jolán (1902–1963) *A halászó macska uccája* című regénye 1936-ban jelent meg Budapesten, az Athenaeum Kiadónál az úgynevezett „kétpengős regények” sorozatban. Az Athenaeum Kiadón kívül a Nova és a Dante Kiadó is közreadott „kétpengős regényeket”, s e sorozatok vászonba kötött darabjai rendkívül népszerűek voltak. Még ugyanebben az évben a szóban forgó regény első díjat nyert az All Nation Prize Novel Competition elnevezésű pályázaton. A magyar előzsűri tagjai között szerepelt Herczeg Ferenc, Babits Mihály, Csathó Kálmán, Földi Mihály és Gulácsy Irén. A nemzetközi zsűriben Hugh Walpole, Carl van Doren, Rudolf G. Binding, Johann Bojer és Gaston Rageot foglalt helyet. Mindössze néhány nap leforgása alatt 15 000 példány fogyott a regényből. Rövid időn belül sor került a második, harmadik és negyedik kiadásra is. A 4000 fontos díj hozadéka, hogy a művet tizennyolc nyelvre lefordítják, köztük hollandra is. Fordítója a holland író, Madelon Székely-Lulofs, aki magyar férjével, Székely Lászlóval a múlt század harmincas éveiben Budapesten élt. A regény hollandul a *De straat van de visschende kat* címet kapta, s 1937-ben a Leopold kiadónál jelent meg.

A regény a magyar Barabás család életéről szól. A család 1920-ban Párizsba emigrál, hogy ott találjon munkát és jobb életet. Párizsban a város legkeskenyebb utcájában, azaz a Halászó macska utcájában telepednek le. Itt találkoznak más emigránsokkal is, akik szintén Párizsban keresik a boldogulásukat. Nemzetközi, különféle világnézetű társaság verődik így össze, van köztük kommunista, szociáldemokrata, szocialista, kapitalista. A magyar családfő mestersége szűcs, ő gyorsan talál munkát magának a világvárosban. A három gyerek közül Jani és Klári iskolába járnak. Anna, a legidősebb, varrónőként dolgozik. Tulajdonképpen ő a regény főszereplője, de rajta kívül a családja és a többi emigráns legalább annyira fontos szerepet játszik. Sok megpróbáltatás után – Anna és édesapja Argentínában, majd egy rövid időre ismét Budapesten is szerencsét próbálnak – Janiból mérnök lesz, és Francia-Kongóban talál magának állást, Klári orvosnak tanul, és egy francia férfihoz megy feleségül, Anna viszont nem megy férjhez, varrónőként dolgozik tovább régi munkahelyén.

Földes Jolánról

Földes Jolán zsidó családban született 1902. december 20-án, Kenderesen. Érettségi után, 1921-ben Párizsba emigrált, ahol munkásnőként dolgozott, és francia nyelvleckéket adott a többi magyar emigránsnak. Később egy filmgyári igazgató titkárnője lett, azután pedig ugyanitt rendezőasszisztensként dolgozhatott. Evekig élt Egyiptomban, ahol magas pozíciót töltött be a magyar nagykövetségen. A húszas évek végén tért vissza Magyarországra, ekkor kezdődött el írói karrierje. 1932-ben megjelent *Mária jól érett* című első regénye elnyerte a Pantheon Kiadó Mikszáth-díját. Egy évvel később bemutatták a Vajda Pállal együtt írt *Majd a Vica* című vígjátékát. Az 1936-os év hozta meg számára a világhírt és az anyagi függetlenséget *A halászó macska uccájának* köszönhetően. 1937-ben három regénye jelent meg. 1941-ben Angliába emigrált, ahol angolul folytatta írói munkásságát, s házassága után nevét Yolanda Clarentre változtatta. Egyik regényéből film is készült, melynek főszerepét Marlene Dietrich játszotta. 1963-ban, Londonban érte a halál. *A halászó macska uccáját* ezután hosszú időre elfelejtették, míg a legutóbbi időkben újra fel nem fedezte a magyar feminista irodalomkritika (BOLEMANT 2011; ERŐS 2009; ZSADÁNYI 2009). Varga Virág 2010-ben készült disszertációjában a fenti életrajzi adatokat értékes információkkal bővíti ki, az emigrációt az idegenség, a másság és a transzkulturalitás felől elemzi, s utal arra is, hogy a mű a nomád irodalom megnyilvánulásaként is értelmezhető.

A regény új értelmezési kerete

A regény történelmi hátterét a Horthy-korszak eleje alkotja. A Tanácsköztársaság leverése után egy jobboldali, félféudális, konzervatív és klerikális Magyarország épült ki. A trianoni szerződésért többek között a zsidókat tették felelőssé. 1920-

ban bevezették a numerus clausust. Az emigrációnak tehát éppúgy lehettek gazdasági, mint politikai okai. Sok emigráns számára, így például az elszegényedett zsidóság számára, a két ok szétválaszthatatlan egységet alkotott. A regény azonban azt a benyomást kelti, mintha a Barabás család párizsi emigrációjában csak gazdasági motivációk játszottak volna szerepet. Ez persze lehetséges. Mindazonáltal jó okunk lehet feltételezni, hogy a regény fiktív világában egy zsidó családról van szó: a mű az elhazátlanodásról, az idegenségről, a másságról szól. Barabás papa könnyen elveszíthette állását Budapesten mint szücsmester, mert a nagy tömegben hazatérő „valódi magyarok” a húszas évek elején gyakran megszerezték maguknak a zsidók állásait. Az is könnyen elképzelhető, hogy a három gyerek felsőfokú taníttatása nem volt többé lehetséges a numerus clausus bevezetése után.

Heller Ágnes egyik tanulmányában (HELLER 1997) a zsidótlanítás problematikáját veti fel a magyar irodalomban. Olyan szerzőkről ír – Molnár Ferencről, Déry Tiborról és Lengyel Péterről –, akik tipikusan zsidó problémákról úgy írnak, mint amelyek nem zsidó problémák. Ez a fajta ábrázolásmód hol gazdagítja a művet, mint például Molnár Ferenc *Pál utcai fiú*kja (1907) esetében, hol hátrányára válik. *A Pál utcai fiúk*ban – írja Heller – a szerző elhallgatja a zsidó aspektust, ennek következtében az ábrázolt problematika, nevezetesen a hazaszeretet, magasabb, általánosabb szintre emelkedik. Ez a stratégia ebben az esetben esztétikailag pozitívan működik, előnyére válik a műalkotásnak. Nem úgy Déry Tibor *Befejezetlen mondatának* (1947) esetében, ahol a szereplők szociológiai miliójából egyértelműen kiderül zsidó származásuk, vagy Lengyel Péter *Cseréptörés* (1978) című regényében, mely éppenséggel a zsidó identitás megéléséről szól. Ezekben az esetekben a „zsidótlanítás” elszegényíti a műalkotásokat (HELLER 1997, 158–171).

Heller Ágnes e tanulmánya alapján az az állításom, hogy Földes, aki maga is zsidó származású volt, azért „zsidótlanította” regényét, mert a hontalanságnak, a másságnak és a különféle nemzetiségek békés együttélésének általánosabb dimenziót kívánt adni. Hiszen mindezek ugyan konkrétan a zsidók 1920-as évekbeli élethelyzetéhez is köthetők, azonban Földes – helyesen – felismerte, hogy mindez nem csupán zsidóprobléma, hanem magyarprobléma is egyben. Feltételezhető az is, hogy Földes igyekezett elkerülni azt, hogy művét kizárólag politikai szempontból értelmezzék. Ez az igyekezete, mint alább a magyar recepcióból kiderül, kudarcot vallott. Az antiszemita magyar kritika Földes regényének éppen zsidó jellegét hangsúlyozta, míg mások máshová helyezték írásaikban a hangsúlyt.

A korabeli magyar recepció

Az Est című liberális napilap 1936. október 17-i számában lelkesen számol be a nemzetközi irodalmi pályázat nyerteséről, Földes Jolánról. Ismerteti a pályázat kiírásának körülményeit, az elbírálás kritériumait, s felsorolja a magyar és a nemzetközi zsűri tagjait. Ezenkívül egy, az íróval készült interjút is közölnek.

Ugyanebben a lapban három nappal később a magyar olvasóközönség köreiben eluralkodó „macskalázhór” adnak hírt.

A mű irodalmi megítélése azonban ambivalens. A városi baloldali, haladó demokraták lapjában, a *Szép Szó*-ban Komlós Aladár (1892–1980) szintén lelkesen üdvözli a regényt. Dicséri az írónőnek az emigránsok iránti empátiáját és azt a képességét, hogy színesen, fordulatosan meséli el történeteit. Azt is szerencsésnek tartja, hogy a főszereplőket nem politikai emigránsokként ábrázolja. Komlós bizonyára tisztában volt azzal, hogy Földes ez esetben egy bizonyos, nagyon is jól körvonalazható politikai színezetet adott volna a regénynek, támadási felületet szolgáltatva ezzel éppen a politikai szemszögből bírálók tollából. Komlós a regényt azonban abból a szempontból tartja túlságosan naivnak, amennyiben az emigránsok együttélését szerinte túlságosan idillien ábrázolja az író. Komlós szerint még azoknak az embereknek is kevésbé rózsás az emigrációja, akik ugyanazt az anyanyelvet és ugyanazt a hazát mondhatják magukénak, hát még a különböző háttérűeké (KOMLÓS 1936, 183–184).

Komlós *A Toll* című polgári hetilapban nagyjából megismétli fenti kritikáját. Hangsúlyozza, hogy mivel az író nem megszokott módon aratta irodalmi sikerét, sok író kolléga irigységét is kiváltotta. Az általános sznobizmus és a sértett „nemzeti érzelműek” elutasítják. Ezen okokból Komlós kötelességének érzi, hogy szolidaritást vállaljon az íróval. Ami a mű irodalmi kvalitásait illeti, szerinte a regény erényei egyszersmind a gyengeségei is. A témaválasztást, a történetmesélést kitűnőnek találja, ismételten dicséri az írónőnek a migránsokkal szemben tanúsított együttérzését és a migránsok közötti kölcsönös szolidaritás szimpatikus ábrázolásmódját. Amit azonban hiányol, az az emigráció realisztikusabb, kevésbé idealizált megjelenítése (KOMLÓS 1937, 30–31).

Érdekes recenziót közöl Ujvári László újságíró (1900–1940) a *Korunk* című folyóiratban (1936). Ő maga is emigrált a Tanácsköztársaság bukása után, majd visszatérése után ismét. Ujvári aláhúzza a téma, nevezetesen az emigráns lét tapasztalatának újszerűségét, amelyről azonban a kortárs irodalomban kevés szó esik, mintha inkább elhallgatnák a jelenséget. Különbséget tesz azok között, akik a Tanácsköztársaság elől emigráltak, és azok között, akik később a Horthy-rezsim miatt kényszerültek hazájuk elhagyására. Az első csoportot szerinte alig lehet emigránsnak nevezni, mert csak rövid időre kellett elhagyniuk az országot, hamarosan visszatérhettek, s ekkor már sem gazdasági, sem politikai problémákkal nem kellett szembesülniük. Ugyanakkor azok, akiknek a Horthy-rezsim miatt kellett menekülniük, hosszú időt töltöttek külföldön, gyakran vissza sem térhettek, s meg kellett tapasztalniuk az alkalmazkodás és az identitásvesztés drámáját. Ujvári dicséri Földest, amiért volt bátorsága ehhez a kényes tematikához nyúlni. Azt is szerencsés fogásnak tartja, hogy Földes gazdasági emigránsokként ábrázolja szereplőit, noha a valóságban, teszi hozzá gyorsan, ezek nem álltak túl messze a politikai emigránsoktól. Ujvári ezért Földes szemére is hányja, miért nem jeleníti meg a munkások emigrációjának politikai dimenzióit is. Szerinte Földes túlságosan mechanikus történelemszemlélettel rendelkezik, és a társadalmi igazság-

talanságokat nem szereplői konkrét sorsából vezeti le. Mindeme kritikai megjegyzések ellenére Ujvári recenziója alapvetően pozitív (UJVÁRI 1936, 985–987).

A *Nyugat*-ban Hevesi András ismerteti a regényt, szintén 1936-ban. Egy rövid tartalmi összefoglaló után visszafogottan ír, de bírálata mégsem negatív: a könyv legnagyobb erényének a munkások itt-ott felcsillanó humorát tartja (HEVESI 1936, 459–460).

A katolikus hetilap, az *Élet*, röviden tárgyalja a regényt. A szöveg anonim, de kutatásaim szerint Thurzó Gábor (1912–1979) jegyzi, és 1937-ből való. Szerinte a regény „rokonszenves igénytelenséggel” mondja el a történetet. Az írónőnek nincs egyéni arca, egy kaptafára készült, európai szórakoztató lektűrrel van szó: színtelen, langyos, és ami az írónő világnézetét illeti, bizonytalan. Hiányzik a műből az Európa aktuális kérdéseire adott határozott „igen” vagy határozott „nem”. Hogy mik ezek a kérdések, nem derül ki a recenzióból. A regényt a továbbiakban „ügyes és körültekintő lektűrnek” nevezi a recenzens: szerinte ennél többre nem érdemesíthető a díjnyertes regény. Ugyanő a *Magyar Kultúra* című társadalmi és tudományos szemlében, mely kéthetenként jelent meg a jezsuita Bangha Béla szerkesztésében, megint csak az állásfoglalást kéri számon az egyébként „kitűnő ember-galériát” felvonultató, de „asszony módra pepecselő” írónőtől (THURZÓ 1937, 402).

Dóczy Jenő 1936-ban az *Új Magyarország* 248. számában, Kállay Miklós pedig a *Nemzeti Újság* 250. számában írtak a regényről, melynek irodalmi minőségét nem tartották elég jónak, szerintük Földes nem volt képes igazi élménnyé gyúrni a remek alapanyagot. Mindketten csalódásuknak adtak hangot: a nagy beharangozás után többet vártak a műtől (DÓCZY 1936; KÁLLAY 1936, 302).

1936-ban jelent meg Marék Antal ambivalens kritikája is, a *Magyar Írás* című havilapban, mely a kisebbségi kérdést tekintette fő témájának, s közelebb kívánta hozni a magyarországi és a szomszédos országok magyar íróit. Marék írásában a dicséret és a kritika együtt van jelen, mégis inkább az elmarasztalás a hangsúlyosabb. Írását azzal kezdi, hogy a mű felett „összecsapott az irodalmi és politikai jobb- és baloldal”. E politikai táborokról így ír:

A tábor, amely Földes Jolánt feltűnő gyorsasággal s bizonyos göggel vallotta magáénak, szerénytelen volt, túlságosan nagy mellet kerített a szerény írónő tisztes szándékai ellenére, ehhez hozzájárult egy szerencsétlen nyilatkozat, mely az öröm első lázában hangzott el s máris készen állott az ütközőpont. Az írónőt elhallgatták vagy megtámadták, könyvét lekritizálták s személyén keresztül támadták azt a szellemet, amely bizonyos hányivetiséggel védelmezi állásait a szellem frontján (MARÉK 1936, 101).

Talányos mondatok. Kikből állt a tábor, mely „feltűnő gyorsasággal és bizonyos göggel vallotta magáénak” Földest? Melyik lehetett az a bizonyos szerencsétlen nyilatkozat? És kik támadták, „kritizálták le”, kik „hallgatták el” az írónőt? Melyik szellemre utal a szerző, amely „bizonyos »hányivetiséggel« védelmezi állásait

a szellem frontján”? Megannyi rébusz, melyek jelentéséről csak sejtéseink lehetnek. Nyilvánvalóan a korban zsidónak tartott baloldali, liberális és a nemzeti, keresztény, konzervatív jobboldal összecsapásáról van szó. A szerző fontosnak ítéli e háttér felvázolását a „Földes Jolán szerencséje körül megindult harcok” megértéséhez. Majd siet hozzátenni, hogy valamire való író, például Márai, Kassák, Nagy Lajos, vagy Illyés – az idolkok „véletlenül” csupa férfi írók – sohasem indulna ehhez hasonló versenyeken: „Neves magyar író nem vesz komolyan ilyen »világ pályázatot«, ez már magyar mentalitás, csak magyar s csak budapesti”. Földes melletti vagy elleni mondat ez? Marék a regény titkát abban látja, hogy „az író a modern népvándorlást ügyesen megfestette”. Hibájául azt rója fel, hogy az író egyénisége rejtve marad, érzelmeit nem árulja el. Riportregénynek tartja a művet. Felteszi a kérdést: „Barabás, ha vérbeli magyar, csakugyan ilyen szorongó szívvel viselte volna a rá mért csapásokat s nem vert volna néha az asztalra, vagy valaki arcába azok közül, akik munkás életük körül ténferegtek?” (MARÉK 1936, 101–105). Mire vonatkozik ez? Lehet, hogy Barabás ezek szerint nem is volt vérbeli magyar, hanem zsidó? Csak a szöveg retorikája és a korabeli szellemi frontok ismerete ad alapot a találgatásra. A kritika mégiscsak pozitívan zárul:

Földes Jolánnak kétségtelenül vannak írói kvalitásai. A távolság, amivel alakjaitól s történetétől áll, rutinizott íróra vallanak. Stílusa egyenletes s mentes minden zökkenőtől. Regényépítése szinte mérnöki, kivéve a regény végét, mely hirtelen összecsapott munka benyomását kelti. Alakjai élők s bizonyos, hogy találkozunk velük, ha eddig nem is, de később mindenesetre. A kort százszázalékosan jellemzi s ez legfőbb érdeme. A tudó, aki évszázadok múlva ennek a zavaros kornak a lelkiségét kutatja, sok érdekes adatot talál csodálatosképpen Párisban, a halászó macska alig két lépés széles s harminc lépés hosszú utcáskájában (MARÉK 1936, 104–105).

Szintén 1936-ban látott napvilágot a *Magyarság* című folyóiratban Lendvai István kritikája, melyben egyetlen jó szót sem lehet találni a műről. Hangsúlyozza, hogy még a regény elolvasása előtt biztos volt benne, hogy nem éri meg az időtöltést. Amikor mégis elolvasta, megbizonyosodott erről. Az antiszemitizmus itt sem kap explicit formát, ám jelenléte most már megkérdőjelezhetetlen. Például az alábbi idézetben:

Utóvégre a velem egy fából faragott ember hosszú évek óta eléggé járatos már a magyar – azaz hogy még pontosabban: a budapesti – irodalmi életben, hogyszem ne ismerné a dürgést, és ne venné hasznát bizonyos vészjeleknek ha mégolyan öntudatlanul adják is meg számára bizonyos vállalatok, ujságok, személyek. (Ugy vannak vele ezek is, mint némely konok igyekezettel irodalmárkodó urak-hölgyek: nem tudják, milyen üdvös, hasznos vészjelet adnak azzal, hogy szellemi termékük homlokára büszkén odanyomtatják a lapokban becses nevüket. A magamfajta olvasó viszont nyomban tudja erről az akaratlan figyelmeztető tábláról, hogy nyugodtan továbblapozhat.) (LENDVAI 1936, 9.)

Nem sokkal később ezt olvassuk:

Mert nem olyan rossz ez a regény, hogy csak csepülni lehetne, *de nincs benne semmi olyan érték, amellyel századrészét is megszolgálná a vele és körülötte csapott hűbőrnak*, már amennyiben az a hűbő irodalmi, sőt világirodalmi (!) szempontok mimelésével álcázott bizonyos kiadói és – mondjuk az egyszer igen elegánsan! – világnézeti érdekeket. (LENDVAI 1936, 9.)

Lendvai a regényt pozitívan fogadó hangokat és a nemzetközi sikerről hírt adó közleményeket „világnézetileg tudatos üzleti harsonázásnak” nevezi (LENDVAI 1936, 9).

Az antiliberális, neokonzervatív, katolikus *Napkelet*-ben N. M. 1937-ben szintén negatív kritikát közöl. A kritikus különbséget tesz az „emigráns” és a „hazáját elhagyó” között. Az első csoportba tartozókat politikai okokból űzik el hazájukból, s ezért érdekesebbek, mint a második csoportba tartozók, akik egyszerűen csak a több pénz reményében hagyják el hazájukat. N. M. megítélése szerint *A halászó macska uccája* sokkal inkább a hazájukat elhagyókról szól, akik érdektelenek, szürkék és hétköznapiak az író ábrázolásában, minden lélektani elemzés híján. Ő is riportregénynek nevezi a művet. Ebben a recenzióban is előfordulnak olyan fordulatok, melyek többé-kevésbé, latens módon mindenképpen, antiszemitának nevezhetők: a kritikus szerint a regény „amelynek megjelenését oly hatalmas reklámharsogás előzte meg és amely az olvasóközönség megfelelő rétegeiben, hála a budapesti sajtó bizonyos része támogatásának, valóságos tömeghisztériát váltott ki” (N. M. 1937, 49–50). Valamivel később ezt írja:

Alapjában véve egészen színtelen, unalmas és jelentékeny [sic!] könyv, amely felemlítést sem kapna, ha nem igényelt volna hosszú heteken keresztül a maga számára irodalmi babért és, ha nem akart volna fajára és műfajára jellemző szerénytelenséggel szenzációs eseménnyé feltolakodni. Földes Jolán regénye a Nobel-díjnál nagyobb nemzetközi pályadíjat nyert meg, amely most másodikban jut „véletlenül éppen” magyar szerzőnek. (N. M. 1937, 50.)

Ezek a megjegyzések a liberális, a korban kétségtelenül a főleg zsidók által uralt sajtóra és Földes Jolán zsidó származására utalnak.

Az irodalomtudományi arculattal is rendelkező *Budapesti Szemle*-ben jelent meg ugyancsak 1937-ben a konzervatív Keményfy János (1875–1943) irodalomtudós és kritikus cikke. A négyoldalas cikk rendkívül ironikus. Keményfy elismeri, hogy az író birtokában van a nemzetközi regény „titkos” technikáinak és eszközeinek, ettől azonban mindezek az eszközök nem művésziek. Erre azonban nincs is szükség, mert az ilyen eszközök csak az átlagolvasó igényeit elégítik ki. Ez magyarázza, hogy jelentős írók soha nem vesznek részt az efféle pályázatokon. Az, hogy a legkülönbözőbb emigránsok olyan jól megvannak egymással Párizsban, az író-nőnek köszönhető, aki gyaníthatóan csak a kitaszított zsidók szolidaritását vetíti

rá a heterogén társaságra. Keményfy a továbbiakban unalmas helyzetrajznak nevezi a regényt, érdektelen események napi krónikájának. A szereplők inkább típusok, mint egyénített figurák. Különösen keserű a recenzió vége, ahol a recenziens megdicséri az írónt a tájnyelvi szavak használatát illetően, de azonnal hozzászól, hogy még sokat kell tanulnia a vonatkozó névmások helyes alkalmazásával kapcsolatban: csak ekkor lesz képes viszonylag elfogadható magyar nyelven írni. Ezzel a megjegyzéssel a recenziens kétségbe vonja az írónt „valódi” magyar identitását (KEMÉNYFY 1937, 254).

A határozottan elutasító fogadtatás eklatáns példája Dr. Belohorszky Ferenc tizenhét oldalas tanulmánya a *Szabolcsi Szemlé*-ben, megint csak 1937-ből. A könyvet politikai, világnézeti és irodalmi alapon bírálja. Belohorszky azt veti Földes szemére, hogy regénye materialista világnézetet sugall, nincs meg benne a magyar szellem, és nem folytatja a jó magyar irodalmi hagyományokat. Belohorszky azt várja az úgynevezett Csonka-Magyarország irodalmától, hogy a Nagy-Magyarország gondolatát fogalmazza meg. Ehelyett Földes regényében a francia demokrácia kritikátlan feldicsőítésével találkozunk. Az a hagyomány, amelyet Belohorszky szerint folytatni kellene, Mikes Kelemen (1690–1761) és Tamási Áron (1897–1966) nevéhez köthető. Ezeknek a szerzőknek a figurái valódi magyar hősök, akik igazi honvágyat éreznek – ellentétben Földes regényalakjaival, akik csak önző, kisszerű céljaikat akarják elérni bármiféle ideálok híján, magyar gyökerek nélkül. Hazájukat eladják egy tál lencséért, nem gondolnak a jövőre, nincs büntudatuk sem. A keresztény erkölcsi normáknak sem felelnek meg. Naturalista regényről van szó, melyben csak saját ösztöneiknek élő lényeket találunk. Magyarország és a magyarok ebben a regényben rossz fényben tűnnek fel, ezért ez a mű nem a magyar szellem terméke. A könyv mindemellett németellenes hangulatot kelt, s ez teljességgel igazságtalan. A követendő példa a szerző szerint Prohászka Ottokár (1858–1927) kellene legyen, aki egyike volt a legnagyobb antiszemita-knak, és már 1918-ban be akarta vezetni a numerus clausust. Földes és a hozzá hasonló, így Belohorszky, csak önnön üzleti érdekeiket hajhásszák, minek következtében kereskedőknek árusítják ki a magyar szellemet. Belohorszky tiszta levegőt követel az irodalomban: ne a nagyváros problémáiról szóljon, hanem a vidékről, ne zsidó írók alkossanak, akik „a nemzet legdrágább kincsét kufár kezekre adják”, hanem a „nemzeti szellemet” képviselő magyar szerzők, „mert ennyit ez a trianoni Magyarország joggal meg is követelhet az irodalmától”. Olyan irodalmat szeretne, melyet elsősorban a magyar nép és nem egy nemzetközi zsűri ismer el (BELOHORSZKY 1937, 199–217).

A korabeli magyar recepció és a nemzetközi zsűri elváráshorizontja

Magyarország első világháború utáni politikai megosztottsága legalább két elváráshorizontot produkált. Az egyik a baloldali-liberális, polgári, esetenként szociáldemokrata csoportoké, mely a regényt pozitívan fogadja, ellenben hiányolja az

írók egyértelmű politikai állásfoglalását. Ezek a csoportok nyitottak a nyugat-európai értékrendre, az európai liberális demokráciát tekintik példaképüknek, s a lokális problematikákat összekapcsolják az európai kérdésekkel. E körökre jellemző még a társadalom elszegényedett rétegei iránti szociális érzékenység. E csoporttal szemben helyezkedik el a jobboldali, klerikális és nacionalista Magyarország hivatalos szellemét képviselő csoport, azaz a Horthy-rezsim egyre jobban fasizálódó világa. Ebben a világban a lokális mint izolált, egyedi és specifikus jelenik meg, gyakran mitizált, revansista, antiszemita, klerikális és konzervatív szellemben. A szóban forgó regény megítélése is a progresszív-liberális és demokrata csoportok és a konzervatív-klerikális, hierarchikus, antiszemita és félf feudális szellemű csoportok között húzódó határvonal mentén alakul. A fasizálódó Magyarországon az utóbbi csoportba sorolható folyóiratok és napilapok, melyeknek hasábjain Földes regényének kritikáját beemelik az antiszemita diskurzusba, azt a folyamatot tárják elénk, amelynek során Spivak terminológiájával az elnyomottból (*suppressed*) alávetett lesz (*subjugated*), azaz ahogyan Földes regényét mint a zsidóság képviselőjét kiszorítják a hatalmi diskurzusból (SPIVAK 1985, 120–130). Az ismétlődő megbélyegzések, a nemzetközi hírnév és megmérettetés lenézése, a sajtó „bizonyos részének” üzleti szempontú hírverésére, és az igazi magyarságra történő utalások addig erősítették egymást, hogy szinte egyenesen vezethettek el a fasiszta újságíró és politikus, Kolosváry-Borcsa Mihály 1943-as antiszemita kiadványához, amelyben a következőképpen elemzi a zsidó írók műveit:

A mimikri hozta magával, hogy a zsidó írók az otthonosság mind hitelesebb látszatával fordulnak magyar témák és magyar alakok felé. [...] Így legtöbbjük magyar alakjain csak álruha a magyar név, gondolkodásmódjuk, cselekedeteik, erkölcsi felfogásuk, környezetük – ha meg is téveszthették a magyar publikum némely kisebb igényű részeit – elvitathatatlanul zsidóra vallanak. (KOLOSVÁRY-BORCSA 1943, 36–37.)

Saját állításának igazolására példaként többek között *A halászó macska uccáját* hozza fel:

Naiv elszólásában is jellemző példa erre a Földes Jolán hihetetlen reklámmal kiadott „nemzetközi pályadíjnyertes” regényében, a „Halászó macska utcája”-ban a következő üde részlet: A kivándorló falusi magyar iparoscsalád megéhezik a vonaton. Mit tesznek hát: kibontják a batyut s elkezdik falatozni a hideg libasültet. Szegény magyar paraszt, aki hideg libasültet visz magával útravalóul! (KOLOSVÁRY-BORCSA 1943, 37.)

Az idézet szerzője szerint a regény azt illusztrálja, hogy zsidó írók egyszerűen képtelenek saját világukon kívüli világot ábrázolni, minduntalan „elszólják magukat”. Az utolsó mondat a „gazdag zsidó – szegény magyar paraszt” hamis, provokatív sztereotípiájával pedig újabb adalékkal szolgál a hatalmi diskurzus által újra meg újra megerősített, eltorzított képhez.

Kolosváry-Borcsa mintha ugyanarról beszélne, mint Heller Ágnes. Valójában azonban éppen az ellenkezőjét állítja annak, mint amit Heller mond. Kolosváry-Borcsa eleve kétségbe vonja, hogy zsidó írók autentikusan tudnának magyar témákról írni, és inherens rosszindulatot, megtévesztést feltételez. Heller ezzel szemben azt állítja, hogy egyes zsidó írók azért hallgatták el hőseik zsidó mivoltát, hogy az ábrázolt problematikát általánosabb, univerzálisabb érvényességűnek mutassák be, s erre hol volt indok az adott művön belül, hol pedig nem.

Ha ezzel szemben végignézünk annak a nemzetközi zsűrinek a tagjain, amely első díjjal honorálta a regényt, megállapíthatjuk, hogy ezek a fent említett első csoporthoz, azaz a progresszív gondolkodású, liberális világnézetűek és szociálisan elkötelezettek csoportjához kapcsolódtak: az angol regényíró, Hugh Walpole a Vöröskereszt munkatársaként dolgozott az első világháború idején Oroszországban, Carl van Doren holland-amerikai származású kritikus Franklin Pulitzer-díjas életrajzírója, továbbá az egész világon megvalósítandó föderalizmus propagátora volt. Rudolf G. Binding német író egy német zsidó lányt szeretett volna feleségül venni, amit a nürnbergi törvények megakadályoztak. Johan Bojer, szegény sorból származó norvég író egyik regénye Földeséhez hasonló, mely Amerikába emigrált norvég parasztok életét dolgozza fel, Gaston Rageot pedig francia filozófus, író és színikritikus, a párizsi Société des gens de lettres elnöke volt.

A zsűritagok hátterének ismeretében feltételezhetjük, hogy Földes regénye, mely a magyar emigránsok lokális problematikáját nemzetközi kontextusba helyezve dolgozta fel, megfelelt annak az európai perspektívájú elváráshorizontnak, melyet ezek az írók és tudósok képviseltek.

A korabeli holland recepció, különös tekintettel Menno ter Braakra

Madelon Székely-Lulofs fordításának következményeképpen a regény nemcsak Hollandiában, hanem Holland-Indiában is jelentős visszhangra talált. Az *Het Nieuws van den dag voor Nederlandsch-Indië* (Holland-Indiai Napi Hírek) című lap 1937. április 8-i számában hosszú, de anonim interjú jelent meg az írónővel. Az interjú hangvétele rendkívül pozitív, őszinte elismerésről tanúskodik.

Ami a hollandiai recepciót illeti, kizárólag Menno ter Braaknak az *Het Vaderland* (A haza) című lapban megjelent kritikájára szorítkozom. Írása 1937. január 30-án jelent meg, és a következő címet kapta: *Het magnetisme van Hongarije. Een roman van de emigratie te Parijs. Jolán Földes, De Straat van de Visschende Kat*. Vertaald door H. M. Székely-Lulofs. (H. P. Leopolds Uitg. Mij. Den Haag 1937), azaz Magyarország magnetizmusa. Egy regény a párizsi emigrációról. Földes Jolán, A halászó macska uccája. Fordította H. M. Székely-Lulofs. (H. P. Leopold Kiad. Váll. Hága 1937). TER BRAAK (1937a) említést tesz a magyar irodalom magnetikus erejéről, melynek köszönhetően az utóbbi időben olyan sok nemzetközi díjat nyert. Ter Braak Földes elődjére, Körmendi Ferencre (1900–1972) utal, aki

Budapesti kaland című regényével 1932-ben hasonló díjat nyert. A regényt egyébként szintén Székely-Lulofs fordította hollandra *Carrière* címmel 1933-ban. Most – írja Ter Braak nem kevés iróniával – „Földes Jolán olyan »klasszista« képviselő írónőnek bizonyult, aki méltán veszi fel a versenyt Körmendi szellemi színvonalával”. Az efféle nemzetközi pályázatokon nem számít a minőség. Ter Braak egyik kollégáját említi, aki az NRC című napilapnál dolgozik, s aki szintén magyarázatot keres az efféle könnyen olvasható, de semmiképpen sem világrengető könyvek sikerére, mint amilyen például a Földesé (ezek egyébként Ter Braak minősítései, nem pedig a másik recenziói) (TER BRAAK 1937a). Ez a kritikus kolléga nem más, mint Victor E. van Vriesland, aki szerint mind Körmendi, mind pedig Földes „a kortárs irodalmakban élő hajlamok, rezdületek, tendenciák, érzelmek” átlagát fejezi ki. Van Vriesland írásában az a figyelemre méltó, hogy valójában igen pozitívan nyilatkozik Földes regényéről. Szerinte Földes igaz sikere abban rejlik, hogy kitűnően ráértett az európai irodalom új tendenciájára. Ez az új tendencia abban áll, hogy az irodalomban többé már nem a pszichológia, hanem az egyén és a társadalom viszonya került a középpontba, s ez *A halászó macska* fő témája is. Van Vriesland dicséri továbbá Földes világos, szeretetteljes stílusát, mely mentes mindenféle szentimentalizmustól vagy hamis romantikától (VAN VRIESLAND 1958, 294–297).

Ter Braak utalása a Van Vriesland-cikkre, s az abból vett hosszú, ámde selektív idézet azt a benyomást kelti, mintha Van Vrieslandnak negatív véleménye lett volna a könyvről. Ennek épp az ellenkezője igaz. TER BRAAK (1937a) a maga részéről elismeri, hogy Földes otthon van a maga műfajában, azt azonban „elég örütségnek” tekintené, ha „az irodalmi kritika legszigorúbb mércéjével mérné” teljesítményét, tekintve, hogy ez a műfaj – hogy milyen műfajra gondol, azt nem fejt ki – „nem alkalmas arra, hogy fennmaradjon egy Balzac vagy egy Maupassant mellett, akikre Földes kisasszony párizsi tudósítónknak adott interjújában mint fő példaképeire hivatkozik”. „Könnyű olvasmány”, „kedvesen és színesen” megírva. Megfelelően az általa megfogalmazott „forma kontra személyiség” alapelvének, Ter Braak hiányolja az ábrázolt események mögött „az erős személyiséget”. Mivel Földes „egyértelműbben tartja magát saját műfajához”, tehetségét Ter Braak még nagyobbra tartja, mint Körmendiét. Hogy miféle műfajról van szó pontosan, ezúttal sem derül ki. A regény összefoglalása során Ter Braak kitér a főhősnő, Anna fejlődésére és „az emigráns lét paradoxonjára”. Dicséri az író őszinteségét, de véleménye szerint nem ás elég mélyre, megmarad az anekdotikus, gördülékeny felszínen, s ezek a jellegzetességek megint csak „a műfajhoz” tartoznak. Ter Braak ebből azt a következtetést vonja le, hogy a könyv „biztos sikert” fog aratni az átlagolvasók körében, akiknek nem kell majd semmiféle „homállyal” megküzdniük. Az utolsó mondatban Ter Braak megállapítja, hogy Székely-Lulofs fordítása igen „könnyen olvastatja magát” (TER BRAAK 1937a).

Felvetődik a kérdés, hogy ebben a kritikában jelen van-e a „hölgyregény” Ter Braakra jellemző általános elutasítása és az ezzel összefüggő gender szempontú előítéletesség, mellyel Erica van Boven részletesen foglalkozik könyvében (VAN

BOVEN 1992, 75–76). A válasz egyszerre igen és nem. Igen, mivel néhány szempontot, melyet a hölgyregényekben elutasított, ebben a kritikában is felvet. Ezek: a népszerűség, a magas eladási példányszámok, a könyvek könnyű olvasmány mivolta mint a „valódi művészet” ellenpólusai; a mélység hiánya, a közepszerűség és a trivialitás; Ter Braak ezúttal is férfi írók teljesítményeit állítja mércéül és ironikus hangnemben ír. Stratégiája, hogy saját véleményét egy más kritikus szájába adja, ezúttal is működik. Ter Braak azonban nem tudja a hölgyregényre alkalmazott valamennyi szempontot Földes regényére is alkalmazni: az ő regénye nem az otthon falai között játszódik, látószöge sokkal szélesebb; nem csupán a szerelemről és a mindennapi élet dolgairól szól; nem „meghitt és részletes élettragédia”, sem pedig „szentimentális és sértett önsajnálát” (TER BRAAK 1949a, 329). Csupán egyetlen kérdés marad megválaszolatlanul: vajon melyik az a műfaj, amelyet Ter Braak kétszer is emleget a kritikájában? Sem a „hölgyregényről”, sem a „családregényről” nem lehet szó. Valószínűsíthető, hogy a triviális irodalomra mint műfajra célozhatott a holland kritikus.

Az a hagyomány, amely Ter Braak irodalomfelfogása szerint folytatásra érdemes, a pszichológiai-realista regényé, amelyben pontosan tetten érhető a szerző világlátása. A témának felül kell emelkednie a hétköznapi élet részleteinek ábrázolásán. A mértéket mindenkor férfi írók alkotásai jelentik, akik realista regényeket írtak, nagy pszichológiai érzékenységről tanúságot téve. Mindez ellentétben áll Victor E. van Vriesland véleményével, aki pontosan írja le a prózában lezajló változásokat: a legújabb regényekben az individuum és a közösség viszonya áll a középpontban, nem pedig az egyén pszichológiailag árnyalt ábrázolása (VAN VRIESLAND 1958, 294–295). Az emigráció témája Ter Braak elváráshorizontjában erőteljesen jelen van. Ennek a jelenlétnek köszönhető, hogy Földes regényét részben elfogadja. A számára oly fontos elkötelezettséget azonban Földesnél nem találja Ter Braak. A könnyű értelmezhetőség, a triviális irodalom és a nemzetközi siker ezzel szemben megannyi olyan elem, amely a holland kritikus szemében leértékeli a magyar író regényét (TER BRAAK 1937a).

A korabeli magyar és holland recepció összehasonlítása

Az író nővel készült interjúk mind Magyarországon (GYÖRGY 1936; FÜLÖP 1936), mind Holland-Indiában (N. N. 1937), mind pedig Hollandiában (TER BRAAK 1937b) rendkívül pozitívak. Ez magával az interjú műfajával magyarázható: szemtől szemben az író nővel nem könnyű barátságtalan vagy kritikai megjegyzéseket tenni. A recenziók azonban mindkét országban inkább negatívnak, mint pozitívnak mondhatók. Az írások hangneme sokszor ironikus, s a nemzetközi írói pályázatok státuszát erősen megkérdőjelezzik, mondván, hogy a minőség ezek esetében nem a legfőbb követelmény. A nemzetközi elismertség mind a magyar kritikusok, mind pedig Ter Braak szemében inkább negatívum, mint pozitívum, mely a közepszerűséggel jár együtt, és szerintük homlokegyenest ellentétes az

„igazi művészettel”. A regény könnyű olvashatósága és az, hogy kielégíti az átlag-olvasó igényeit, szintén elvetendőnek ítéltetik. Mind a magyar kritikusok, mind Ter Braak hiányolják a mélységet és az egyénítést a regényben. További egyezés az elutasító kritikákban, hogy a kritikusok által használt fogalmakat nem definiálják közelebbről: az egyik magyar recenzensnél ez a fogalom a világnézet, mely szerint hiányzik a regényből, Ter Braaknál a „műfaj”. Az olvasó egyik esetben sem tudja pontosan eldönteni, mit is vetnek tehát pontosan az írók szemére a kritikusok.

A magyar és a holland elváráshorizont közötti egyik különbség az emigráns-lét tematikája. Ter Braaknál, aki a múlt század harmincas éveiben rendszeresen írt az emigránsirodalomról, különleges érzékenység figyelhető meg az „emigráns-lét paradoxonja iránt: a befogadottság és a soha igazán be nem fogadottság, az »utca« mint a neveltetés színtere, a gyökértelenség, a szülőföld utáni vágyakozás s ezzel szemben az új földhöz később kialakuló kötődés paradoxonjai iránt.” (TER BRAAK 1937a.) Nála a nacionalizmus és az internacionalizmus egymás komplementerei, ahogy ez Klaus Mannról és Ernst Eric Nothról szóló írásában kifejti:

Az író, aki manapság tudatosan viszonyul saját nemzeti mivoltához, tudatosan internacionalista is egyszersmind; nyilván nem tagadja meg nemzeti sajátosságait, viszont „ugródeszkának” használja majd európai feladata teljesítéséhez. A nacionalizmusnak ez a felfogása azonban szöges ellentétben áll a mai német nacionalizmussal, mely a vérben és a fajban merül alá. (TER BRAAK 1949b.)

Sajnos Magyarországon az ehhez hasonló nemzetértelmezés kisebbségben volt a 20. század húszas éveiben, s az ország nagyobb affinitást mutatott a későbbi, harmincas évekbeli német nacionalizmushoz.

Figyelemre méltó továbbá, hogy a regény elleni kifogások mind Magyarországon, mind Hollandiában ideológiai színezetűek. Magyarországon ez az ideológia az antiszemitizmus, míg Hollandiában azok a negatívnak ítélt jellegzetességek, amelyeket úgynevezett „hölgýregényhez” kapcsoltak. Nyilvánvaló párhuzamokat lehet felfedezni a „zsidó irodalommal” és a „női irodalommal” szembeni idegenkedésben. Mindenesetre megállapítható, hogy Magyarországon az elváráshorizont inkább politikai színezetű volt, míg Hollandiában a látszólag esztétikai, valójában azonban a genderrel kapcsolatos előítéletek játszottak nagyobb szerepet.

Madelon Székely-Lulofs és Földes Jolán recepciójának összehasonlítása Menno ter Braaknál

A két írók Menno ter Braak általi fogadtatása között sok párhuzam észlelhető. A „műfaj” fogalmát egyik esetében sem határozza meg közelebbről Ter Braak, ellenben negatívumként használja az írók teljesítményének megítélésében.

Mindkettejük esetében egy fél évszázaddal korábban alkotó, férfi írók – Multatuli, Balzac, Maupassant – jelentik Ter Braak szemében a mércét, amelyet szerinte sem Székely-Lulofs, sem Földes nem volt képes megütni. Ugyanazokat az elemeket veti mindkettejük szemére: az anekdotizmust, a mélység hiányát és a pszichológiai felszínességet. A nemzetközi és a hazai siker és a középszerűség között Ter Braak szerint kauzális összefüggés van. Mindkét író a mélyen megvetett triviális irodalomba soroltatik: a középszerűség gyakran ismétlődő verdikt a recenziókban. A könyvismertetések hangneme többé-kevésbé ironikus, ami a szerzőnek az általa tárgyalt anyagtól való távolságát csak még inkább aláhúzza.

A különbség az, hogy ter Braak sokkal udvariasabban fogalmazza meg kifogásait a magyar íróknál, mint honfitársnőjével szemben. Míg Földes tehetségét még magasabbra is értékeli férfi kollégájával, Körmendi Ferencével szemben, addig Székely-Lulofsot rendszeresen hátrányára hasonlítja össze mind férfi, mind pedig női írókkal: soha nem lesz képes egy Multatuli vagy egy P. A. Daum zseniális írásművészetével felvenni a versenyt, mindeközben viszont őrá is elmondható mindaz a negatívum, ami más nőírókat jellemez, mint például Alie van Wijhe-Smedinget, Melati van Javát, Annie Foorét, Augusta de Witet, vagy a külföldi Courths-Mahler és Ouidát. Nem érdemli meg, hogy írónak nevezzék: vázlatosan, klisészerűen, felszínesen, kívülállóként, jelentéktelenül és giccsesen ír (TER BRAAK 1936; TER BRAAK 1937c; TER BRAAK 1949b).

A flamand recepció

Flandriában a regény szintén 1937-ben, a Manteau kiadónál jelent meg. Ezt a kiadót kezdetben anyagilag az a H. P. Leopold támogatta, aki Földes könyvét Hollandiában közreadta. Manteau, akinek 1932 óta volt könyvkereskedése Brüsszelben, Leopold kiadóján keresztül tekintélyes külföldi irodalmat importált és a belgiumi terjesztésről gondoskodott, ennek fejében viszont Leopold a Manteau által kiadott könyveket képviselte Hollandiában (BRUINSMA é. n.). Még 1937-ben meg is jelent egy recenzió a *Boekengids* (Könyvkalauz) (1923–1994) című kiadványban (nr. 13.890). Ez egy általános, holland nyelvű bibliográfiai folyóirat volt, az Algemeen Secretariaat voor Katholieke Boekerijen (ASKB, Katolikus Könyvesboltok Főtitkárságának) kiadványa. Ezt az intézményt 1922-ben egy antwerpeni pap, Joris Baers alapította Désiré Mercier kardinális kérésére. Célja az volt, hogy központosítsa és megfelelőképpen informálja a katolikus közkönyvtárakat. A *Boekengids* kezdetben minden bizonnyal, 1937-ben talán kisebb mértékben, „a jó erkölcsök szigorú őre” volt. Földes regénye a III/N kategóriába került, ami annyit jelentett, hogy a könyv „feltételeken ajánlott irodalomnak” számított, azaz olyan, „amit néhány részlet vagy alapgondolat ellenére szórakoztatás tekintetében is hátrányos hatás nélkül olvashatnak a művelt olvasók” (*Boekengids* 1937, 69).

A regényt „mindenképpen figyelemre méltónak” tartották, „irodalmilag [...] kiemelkedően magas színvonalúnak”, de „valahogy félelmetesen közönyösnek”

ítélték (*Boekengids* 1937, 70). Az ismertetés szerzője B.-ként szignálta magát. Ez a B. nem más, mint a fent említett Joris Baers. A *Boekengids*nek hatalmas befolyása volt a flamand katolikus közönyvtárak beszerzési politikájára.

A könyv második kiadása 1945-ben látott napvilágot a Manteau kiadónál, s a példányszám az akkori viszonyokhoz képest különlegesen magas volt: 3500 példány (BRUINSMA EN STRYCK 2000, 67).

1947-ben Földes regénye a Snoeck-Ducaju & Zoon kiadónál jelent meg, Gentben. A jó nevű Snoeck kiadó 1937-ben Yvonne Snoeck (1897–?) vezetése alá került. A háború után egész könyvsorozatot indított *De Vissende Kat* (A halászó macska) címmel. Több mint valószínű, hogy Yvonne Snoeck Földes regényének címéről nevezte el új könyvsorozatát.

A Snoeck-Ducaju-féle kiadást a híres flamand grafikus- és fametszőművész, Frans Masereel (1889–1972) illusztrálta. Hogyan jutott Masereel ehhez a megbízáshoz, nem tudtam kideríteni. Azt azonban, hogy többek között miért éppen ezt a könyvet illusztrálta, rekonstruálni lehet életrajza alapján (VAN PARYS 1995). Ő maga is az emigránsok par excellence életét élte: az első világháború elől Genfbe menekült, ahol olyan pacifistákkal barátkozott össze, mint Romain Rolland, Stefan Zweig és Andreas Latzko, akiknek műveit illusztrálta is. Latzko, „a háború utáni évek legtöbbet fordított pacifistája” (VAN PARYS 1955, 103), magyar származású író volt, aki maga is megtapasztalta a nagy háború szörnyűségeit. Masereel tizenegy fametszettel illusztrálta Latzko *Der letzte Mann* (1919) című regényének francia kiadását. Masereel így bizonyára tisztában lehetett az akkori magyarországi viszonyokkal, amikor Latzkot Horthy fehér terrorja idején halálra ítélték. Csak úgy menekült meg sorsától, hogy genfi barátai, köztük Frans Masereel, tiltakozó akciót indítottak. Az első világháború után Belgiumban szolgálatmegtagadónak tekintették Masereelt. Ezt követően soha többé nem tért vissza szülőhazájába. A politikailag elkötelezett, nemzetközi orientáltságú művész életét élte.

Masereel tehát nemcsak a magyar helyzetet ismerte, hanem az emigránséletet is. Mind politikai, mind szociális elkötelezettsége jelentékeny volt: pacifista korszaka után szenvedélyes antifasiszta és antikapitalista lett belőle, baloldali szimpátiákkal. Földes regényéhez harminchárom rajzot készített. Az illusztrációkból ítélve, melyek akár tulajdon képes regényében, a *De stad*ban (A város, 1925) is helyet kaphattak volna, az irodalmi kritikusoktól eltérően interpretálhatta a regényt. Összhangban a szegény munkások iránti empátiájával, az egyén barátjaként és ellenségeként egyaránt funkcionáló nagyváros iránti szenvedélyével a regényt expresszionista megnyilatkozásként olvasta, az elmagányosodott, szegény individuum segélykiáltásaként a békéért, a munkához való jogért és a közösségért. A szöveg helyenként valóban ürügyet szolgáltat az ilyen expresszionista interpretációra, például:

A hang, ami az éjszakában hozzájuk ért, és kitepte őket álmukból, nem emberi. Hátborzongatóan panaszos üvöltés, hangosabb, mint [...] mindennél hangosabb. Betölti a szobát, és betölti a házat, farkas vonít így vagy élve boncolt

ember [...] a lámpa fényében, amit Barabásné meggyújtott, négy sápadt arc mered egymásra. Az üvöltés dagad, nem emberi, nem állati, iszonyú. (FÖLDES 1989, 59–60.)

Az arctalan kiáltás, a három ponttal végződő, staccato-szerű mondatok, a mondatrészek ismétlése, a benyomások kozmikus felnagyítása, élet és halál, az éjszaka és a lámpafény éles ellentétei mind ugyanúgy beleillenek Masereel vizuális világába, mint az expresszionizmus irodalmi stílusába. Szép példája ez annak, hogyan világíthatnak rá az illusztrációk a szöveg új aspektusaira, s hogyan nyerhet ily módon új jelentést is. A hangsúly többé nem a magyar Barabás családra és a családtagok egyéni sorsára esik, hanem a közösségre, azoknak az elszegényedett embereknek a közös szenvedésére, akik az első világháború után tömegesen keresték boldogságukat a szétzilált Európa nagyvárosaiban.

Az elvárás horizont Flandriában

Az irodalmi értékítéletet Flandriában hagyományosan a katolikus egyház szigorú befolyása határozta meg. Így Földes regénye 1937-ben a *Boekengids*-ben (Könyvkalauz) visszafogott fogadtatásra talál, amely „feltételesen ajánlott olvasmányként” osztályozza. Ez a besorolás olyan messzemenően és hosszan meghatározta a regény minősítését, hogy még Erwin Mortier 1999-ben megjelent *Marcel* című regényében is, mely a 20. század hatvanas éveiben játszódik, veszedelmes olvasmányként utalnak *A halászó macskára*. A Földes-mű felbukkanása mint referencia egy flamand irodalmi mű lapjain, több mint fél évszázaddal a regény flandriai megjelenése után, erős hatását bizonyítja a célkultúrában. Ugyanakkor szépen reprezentálja a Flandriában a 20. század második felében is érvényesülő irodalompolitikai mechanizmusokat, a katolikus egyház hatalmát, melyet ennek az intézménynek a több évszázad alatt felhalmozott kulturális és politikai tőkéjéből lehet levezetni.

A flamand recepciónak van azonban egy másik, igen fontos aspektusa, ez pedig a politikai, társadalmi, történelmi és gazdasági problémák irodalmi feldolgozása iránti érzékenység. Ez az érzékenység gyakran esztétikai újításokkal járt, nem véletlenül voltak olyan jelentősek a belgiumi avantgárd mozgalmak. Mivel Belgium részt vett az első világháborúban, a flamandok több, különböző, gyakran pacifista világnézetű, európai emigráncsoportban is jelen voltak. A háború pusztításai iránti érzékenység ugyanebből az okból Flandriában szintén mélyebb volt, mint a háborúban semlegesen maradt Hollandiában. Ezért részesülhetett a regény a képzőművész Frans Masereeltől olyan lelkes fogadtatásban, aki más szemmel olvasta a művet, mint a holland és flamand irodalomkritikusok. Ő a regényt az első világháborúban szétzilált Európa kontextusába helyezte, mely a közelgő fasizmus árnyékában ismét fenyegetetté vált. Illusztrációi a harmincas évek aktuális problémáit emelik ki: az egyén és a közös-

ség viszonyát, a társadalom kirekesztő mechanizmusait, az emigráns létet és a szegény, gyökértelenné vált emberekkel való szolidaritást. Masereel a maga pacifista, progresszív hagyományából kiindulva új jelentéssel ruházta fel a művet.

Konklúzió

A Halászó macska uccája megjelenésekor különböző elváráshorizontokkal találkozott mind Magyarországon, mind Hollandiában és Flandriában. Ezeket az elváráshorizontokat különböző kultúrákban különböző módokon törte át a magyar író nő regénye irodalmi értékeit bizonyítva ezzel.

Magyarországon a konzervatív olvasóközönség elvárásainak azért nem felelt meg ez a mű, mert a lokális, magyar problematikát egy tágabb, európai, nemzetközi kontextusba emelte, és az emigráns létet állította a középpontba. A fasizálódó Magyarországon az író nő zsidósága és a zsidósággal összefüggésbe hozott tematika és ábrázolásmód is a perifériára pörgette a művet. Hollandiában a modern regénnyel szemben támasztott polgári elvárásoknak nem felelt meg, az ábrázolt világot ugyanis nem pszichologizálva mutatta be, hanem az egyén és a közösség viszonyán keresztül. A pszichológia hiányát itt felszínességnek, könnyű, kevésbé mélyenzántó olvasmánynak látták és láttatták. Flandriában a katolikus elváráshorizontnak többek között Földesnek a női szexualitással kapcsolatos modern felfogása miatt nem felelt meg.

Az elváráshorizontok ilyenén áttörése innovatív elemekkel ruházta fel a regényt. Ezekre az újításokra érezhetett rá a nemzetközi zsűri, ezért honorálta díjjal a művet. A regény magyarországi újrakiadásai 1989 és 2006 között szintén e hosszú időre elfelejtett mű újraértékelését bizonyítják. Az olyan ideológiai szempontú megközelítések, melyekben a feminista és a zsidósággal kapcsolatos problematika játssza a főszerepet, napjainkban kiegészülhet a migránsok európai megjelenésével foglalkozó, a nemzeti, kulturális és ideológiai határokat feszegető, e határok elmosódásával foglalkozó nomád irodalomszemlélettel is.

Bibliográfia

- BAERS, Joris (1937), Földes, Jolán De straat van de visschende kat. Vert. uit h. Hongaarsch dr M. H. Székely-Lulofs, *Boekengids*, 1937, jaargang 15, 69–70.
- Beatrijs Internationaal (2009–2011) <http://www.middelnederlands.be/beatrijsinternationaal/> Letöltés ideje: 2011. június 18.
- BELOHORSZKY Ferenc (1937), A világmárkás „magyar regény”. Földes Jolán: *A halászó macska uccája*, *Szabolcsi Szemle*, 199–217.
- BOLEMANT Lilla (2011), Az emigráció „nembeli” jellege. Földes Jolán *A halászó macska uccája* és Zilahy Lajos: *A lélek kialszik* című regényének magyarországi recepciója. *TNTeF*, (1) 2011/1, 47–63.

- BOVEN, Erica van (1992), *Een hoofdstuk apart. 'Vrouwenromans' in de literaire kritiek 1898–1930*, Amsterdam, Sara/Van Genneep.
- BRUINSMA, E. (é. n.), *Manteau, niet voor Vlaanderen alleen*.
<http://www.lpbooncentrum.be/manteau/vlaanderen.html> Letöltés ideje: 2011. június 18.
- BRUINSMA, E.–STUYCK, J. (2000), *Litteraire kwaliteit was de enige norm. Fondsljst Uitgeverij A. Manteau / Les Editions Lumière 1938–1955*, Antwerpen, L. P. Boon-documentatiecentrum.
- Circulation Of Dutch Literature* (CODL) (2013–2015)
<https://www.huygens.knaw.nl/circulation-of-dutch-literature-codl/?lang=en>
 Letöltés ideje: 2011. június 18.
- DÓCZY Jenő (1936), Kritikus szemmel, *Új Magyarság*, 1936/248.
- ERŐS Kinga (2009), Emigránsok utcája. Földes Jolán: A halászó macska uccája, in VARGA Virág–ZSÁVOLYA Zoltán (szerk.), *Nő, tükröz, írás. Értelmezések a 20. század első felének női irodalmáról*, Budapest, Ráció, 326–331.
- FÖLDES Jolán (1932), *Mária jól érett*, Budapest, Pantheon.
- FÖLDES Jolán (1936), *A halászó macska uccája*, Budapest, Athenaeum.
- FÖLDES, Jolán (1937), *De straat van de vissende kat*, 's-Gravenhage, Leopold.
- FÖLDES, Jolán (1937), *De straat van de visschende kat*, Brussel, Manteau.
- FÖLDES, Jolán (1945), *De straat van de visschende kat*, Brussel, Manteau.
- FÖLDES, Jolán (1947), *De straat van de visschende kat*, Gent, Snoeck-Ducaju.
- FÖLDES, Jolán (1967), *De straat van de vissende kat*, Amsterdam, Querido.
- FÖLDES Jolán (1989), *A halászó macska uccája*, Budapest, Pallas Lap- és Könyvkiadó–Magyar Hírlap Könyvek (Új Idő Könyvek).
- FÖLDES Jolán (2006), *A halászó macska uccája*, Budapest, Agave.
- FÜLÖP Margit (1936), Négyszemközt Földes Jolánnal, *Literatura*, 307–308.
- GERA, Judit (2013), De Hongaarse, Nederlandse en Vlaamse receptie van *De straat van de vissende kat* van de Hongaarse schrijfster Jolán Földes, in Kris VAN HEUCKELOM–Dieter DE BRUYN–Carl DE STRYCKER (eds.), *Van Eeden tot beden. Literaire dwarsverbanden tussen Midden-Europa en de Lage Landen. Lage Landen Studies*, 5. Gent, Academia Press, 199–220.
- Geschiedenis van de Nederlandse Literatuur*, I–VIII. (2006–2016), Amsterdam, Bert Bakker.
- GYÖRGY László (1936), Nem én leszek a regényíró Miss Magyarország, *Ünnep*, 1936. október 23., 1834–1835.
- HELLER Ágnes (1997), Zsidótlanítás a magyar zsidó irodalomban, in *Az idegen*, Budapest, Múlt és Jövő Lap- és Könyvkiadó, 158–171.
- HEVESI András (1936), A halászó macska uccája, *Nyugat*, 1936/II, 459–460.
- KÁLLAY Miklós (1936), A halászó macska utcája vagy zsákutcában az irodalom, *Nemzeti Újság*, 1936/250, 302.
- JAUSS, Hans Robert (1970), Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft, in *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 145–206.

- KEMÉNYFY János (1937), Egy nemzetközi regénypályázat magyar győztese. Földes Jolán: A halászó macska utcája. Az Athenaeum 80.000 pengős nemzetközi pályázatának világgyőztese. Budapest, 1936, *Budapesti Szemle*, 1937/244, 251–254.
- KOLOSVÁRY-BORCSA Mihály (1943), *A zsidókérdés magyarországi irodalma*, Budapest, Stádium Sajtóvállalat Részvénytársaság.
- KOMLÓS Aladár (1936), Földes Jolán: A Halászó Macska Uccája, *Szép Szó*, 1936/III, 183–184.
- KOMLÓS Aladár (1937), Irodalmi Napló, *A Toll*, (9)1937/1, 30–31.
- KÖRMENDI Ferenc (2006), *Budapesti kaland*, Budapest, Agave.
- MARÉK Antal (1936), Egy világdíjnyertes regény. (Földes Jolán: A halászó macska uccája), *Magyar Írás*, 1936/X, 101–105.
- MORTIER, Erwin (1999), *Marcel*, Amsterdam, De Bezige Bij.
- LENDVAI István (1936), Jártam a Halászó Macska utcájában, *Magyarság*, 1936/280, 9.
- N. M. (1937), A Halászó macska utcája és a nemzetközi pályadíj, *Napkelet*, 1937/I, 49–50.
- N. N. (1936), Világraszóló magyar irodalmi siker, *Az Est*, 27/238, 1936. október 17.
- N. N. (1937), Gemengd Nieuws. De Straat van de Visschende Kat. Reeds in Veertien Talen is het Boek van Jolan Földes Verschenen. Reeds heeft Zij een Volgend Boek Onder handen. Schrijfster Enthousiast over de Schoonheid van Holland, *Het nieuws van den dag voor Nederlandsch-Indië*, 8 april 1937.
- N. N. (1988), *Beatrijs. Tekst en vertaling*, ed. H. ADEMA, Leeuwarden, Taal & Teken.
- Nedelandse Cultuur in Europese Context*, I–V. (1991–2001), Den Haag, Sdu uitgevers.
- PARYS, Joris van (1995), *Masereel. Een biografie*, Antwerpen–Baarn, Houtekiet–Atlas.
- SIMONS, Ludo (1984–1985), *Geschiedenis van de uitgeverij in Vlaanderen*, I–II, Tielt, Lannoo.
- SIMONS, Ludo (1998), *Nieuwe Encyclopedie van de Vlaamse Beweging*, Tielt, Lannoo.
- SPIVAK, Gayatri (1985), Can the Subaltern Speak? Speculations on Widow-Sacrifice, *Wedge*, 1986/Winter/Spring, 120–130.
- TER BRAAK, Menno (1934), De roman als document. M. H. Székely-Lulofs: De Andere Wereld, *Het Vaderland*, 11 maart 1934.
- TER BRAAK, Menno (1936), Indische “toestanden”. M. H. Székely Lulofs: De Hongertocht. Dr J. C. Soewarno-Van der Kaaden: Nonna Dokter, *Het Vaderland*, 11 maart 1936.
- TER BRAAK, Menno (1937a), De bekroonde roman. Het magnetisme van Hongarije. Een roman van de emigratie te Parijs. Jolán Földes, De Straat van de Visschende Kat. Vertaald door M. H. Székely-Lulofs. (H. P. Leopolds Uitg. Mij. Den Haag 1937), *Het Vaderland*, 30 januari 1937.
- TER BRAAK, Menno (1937b), Jolan Földes in Den Haag, *Het Vaderland*, 23 maart 1937.
- TER BRAAK, Menno (1937c), Van Indië naar Boedapest. Een pijnlijk laatste bedrijf. M. H. Székely-Lulofs, Het Laatste Bedrijf. (Elsevier, Amsterdam 1937),

- Het Vaderland*. http://www.dbnl.org/tekst/braa002vade06_01/braa002vade06_01_0131.php Letöltés ideje: 2011. június 19.
- TER BRAAK, Menno (1949a), Op zijn plaats. Jeanne van Schaik-Willing: Sofie Blank, in M. v. CREVEL–H. A. GOMPERTS–G. H. 'S-GRAVESANDE (eds.), *Verzameld Werk*, 5, Amsterdam, G. A. van Oorschot, 326–331.
- TER BRAAK, Menno (1949b), "Het emigrantencomplex". Klaus Mann: Flucht in den Norden. Ernst Erich Noth: La Tragédie de la Jeunesse Allemande, in M. v. CREVEL–H. A. GOMPERTS–G. H. 'S-GRAVESANDE (eds.), *Verzameld Werk*, 5, Amsterdam, G. A. van Oorschot, 354–360.
- THURZÓ Gábor (1936), Földes Jolán: A Halászó macska uccája, *Magyar Kultúra*, (23) 1936/13–24, 280.
- THURZÓ Gábor (1937), Földes Jolán: A halászó macska uccája, *Élet*, 1937/15, 402.
- UJVÁRI László (1936), Egy győztes regény, *Korunk*, 1936/11, 985–987.
- VAN VRIESLAND, Victor E. (1937/1958), Opkomst en val, in *Onderzoek en vertoog*, 2. Amsterdam, Querido, 294–297.
- VARGA Virág (2010), „Amíg egy asszony eljut odáig”. *Magyar bestseller írók a 20. század első felében*, Budapest, ELTE, doktori disszertáció.
- ZSADÁNYI Edit (2009), „Piros mályva, papsajt, jézusszíve, bazsali, rezeda meg kiasasszonycipő”. A felsorolás és a személytelen narráció formái Kaffka Margit, Ritoók Emma és Földes Jolán prózájában, in VARGA Virág–ZSÁVOLYA Zoltán (szerk.), *Nő, tükkör, írás. Értelmezések a 20. század első felének női irodalmáról*, Budapest, Ráció, 89–106.

Recenzió

Kísértések

Fogarasi György, *Nekromantika és kritikai elmélet. Kísértetjárás és halottidézés Gray, Wordsworth, Marx és Benjamin írásaiban*, Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2015, 250 oldal.

Paul de Man egy 1967-es előadásában vetette fel, hogy William Wordsworth egész költészetére olyannyira jellemző az a szerkezet, melyben a költő mintegy a síron túlról megszólalva beszél saját halálának múltbéli eseményéről, hogy hatalmas önletrajzi versére, a *Prelude*-re (mely sokak szerint a nyugati irodalom legjelentősebb romantikus-modern eposza), leginkább mint egy gigantikus sírfelíratra kell gondolnunk – már ha el tudunk képzelni akkora sírkövet, melyre az egész mű ráférne¹ (DE MAN 1987). Persze nem kellett dekonstrukcionista lenni ahhoz, hogy szemet szűrjön a síremlékek különböző formáinak gyakorisága Wordsworth költészetében. De a Wordsworth-kritika de Man által inspirált vonulata ennél jóval tovább ment, s meg is próbált elképzelni egy ekkora sírkövet, legalábbis amennyiben Wordsworth verseiben a természetet és az egész világot hajlamos volt sírboltként jellemezni. E kritikai vonulat legfőbb képviselői mind elő is kerülnek Fogarasi György remek könyvében, mely nemcsak folytatja ezt a kritikai hagyományt, de bizonyos értelemben ki is terjeszti. Pedig nem tűnik könnyű feladatnak itt bármiféle „kiterjesztés”, ugyanis Wordsworth költészete elsősorban azért válik ezen olvasásmódban sírfelírat-jellegűvé, mert a sírfelírat szerkezetében és jellegében ez a kritikai szemlélet mindenféle költészet, sőt a megszólalásnak mint olyannak és magának a nyelvnek a paradigmáját ismeri fel. Bár ezzel az érveléssel a szerző is él, könyve elsősorban a sírköltészetről való dekonstrukcionista gondolkodás kontextusait terjeszti ki. A wordsworthi költészet epitaforikus mivoltának nem épp újszerű kritikai toposzát Fogarasi az általam ismert példákhoz képest jóval tágabb gondolati keretbe illeszti, amit elsősorban azzal ér el, ahogyan a „kísértetiesség” jelensége alá rendezi e toposz filozófiai, ideológiakritikai, retorikai, sőt gazdasági és esetenként történeti aspektusait.

¹ A cikk egy a Princeton Egyetemen elhangzott előadás kéziratból szerkesztett változata, amely aztán bekerült a Paul de Man különböző előadásait és esszéit összegyűjtő *Romanticism and Contemporary Criticism* című kötetbe is (eds. Ellen S. BURT, Kevin NEWMARK, Andrzej WARMINSKI, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1996, 74–95).

A könyv furcsa, de azt hiszem, lényegi sajátossága, hogy egyrészt meghökentőnek hangozhat a „kísértetiességet” választani vezérmotívumként az angol romantikus költészet és a modern kritikai elmélet vizsgálatában, másrészt azonban a „nekromantika” elsőre szellemesen eredetinek tűnő témájának kibontásában sok olyan gondolat köszön vissza, amely kevés meglepetést tartogat, főleg miután a dekonstrukció felismerései közül nem egy már szinte beleivódott kritikai gondolkodásunkba. Ám ha az olvasó esetenként azt érzi, hogy vannak itt dolgok, melyekkel nem először találkozik – vagyis hogy visszajáró gondolatok között bolyong, hogy kísérti a könyvet az a kritikai szellem, melyet megidéz –, rosszul teszi, ha ebből a dekonstrukció módszerét alkalmazó írásokat sajnos néha jellemző epigonizmusra következtet.

Fogarasi könyve ízig-vérig dekonstrukcionista kritikai mű. A dekonstrukció ellen beoltott olvasó számára (voltak, és vélhetően vannak is még ilyenek a humántudományok minden területén) ezért nehezen lesz emészthető. Mégis, azon olvasók számára is ajánlom ezt a könyvet, akik e gondolkodásmódtól és nyelvezettől ízlésbeli vagy elméleti megfontolásból idegenkednek, és örömtelnek tartom, hogy nemcsak (az itthon véleményem szerint sajnálatosan elhanyagolt) Wordsworthról olvashatunk ilyen részletességgel magyarul, de e kritikai módszernek is vitális példájával bővül a magyar szakirodalom. Fogarasi még a horroszisztikus szakzsargon („a prozopopoei spketropoetikus működése”, „a figuráció logisztikája”, „a világot a prozopopoeia prefigurális figurativitása strukturálja” stb.) gátlatlan alkalmazása mellett is igen világosan ír, és örülhetünk, hogy olyan kalauzt kapunk e nehéz szövegek és komplex gondolkodás világában, mint amilyet e könyv kínál – az alkalmazott terminusokat és gondolatmeneteket tiszta logikával, elegánsan ismerteti és használja. A hagyományosabb irodalomkritikai szemléleteket preferáló olvasó persze nem annyira a kritikai módszerre kíváncsi, mint arra, hogy mit is tudunk meg a kötetben tárgyalt szerzőkről. Ám a dekonstrukcionista kritika mindig is nagymértékben saját módszeréről szólt, aminek nem az az oka, hogy az ilyen (a módszert néha mechanikusan alkalmazó) olvasatok gyakorta saját premisszáik igazolására futnak ki a tárgyuokról tett állítások helyett, hanem az, hogy e gondolkodásmód filozófiai alapjainak is része, hogy állításait a módszer működtetése révén teszi. Ezért hiába is várnánk az efféle olvasatoktól tételesen összefoglalható téziseket arról, hogy „valójában mit gondolt” X. vagy Y. Fogarasi dekonstrukcionista kritikája nem mechanikus vagy öncélú, a módszer filozófiai követelményeinek szellemében működteti. Kosztolányi egyik naplőbejegyzése szerint „George Sand azt mondta Hegelnek: mondja el bölcséleti rendszerét, de 10 perc alatt” (KOSZTOLÁNYI 1985, 59). Nos, a kötetet nehéz volna ilyen módon összefoglalható, tézisekbe rendezhető állítások elősorolásával ismertetni, annál is inkább, mert a könyvnek nem annyira Marx vagy Benjamin, Gray vagy Wordsworth a tárgya, hanem egy bizonyos logikai mechanizmus – ezért is gondolhatjuk, hogy a könyv lényegi mondandójához tartozik saját kritikai szellemidézése, melynek imbolygó világában, hogy úgy mondjam, a módszer maga az állítás.

Találhatni ugyan a könyvben olyan gondolati lépéseket, melyekkel, azt hiszem, lehet vitatkozni,² de érdekesebb ezt a munkát úgy ismertetni, hogy efféle részletek helyett inkább a könyv egészének kritikai gesztusára figyelünk. Az alábbiakban ezért nem is igyekszem e rendkívül gazdag és szövevényes elméleti mű gondolatmenetét, számos elemzési bravúráját, egyszerre aprólékos olvasatokon és nagyvonalú képzettársításokon alapuló elméleti spekulációit reprodukálni. Meghagyva az olvasóknak azt a könyv által kétségkívül felkínált örömet, hogy a kritikai elmélet részleteiben elmerüljenek, itt most csak módszerének és mondanójának összefüggésére igyekszem reflektálni.

Ennek az összefüggésnek a középpontjában a „spektrális logika” áll, s a könyv három nagy része mind ennek a logikai mechanizmusnak a működését vizsgálja. Az első rész egyfelől Derrida Marx-kritikáját, másfelől Paul de Man retorikai fejtegetéseit idézi meg és játszatja össze, hogy ezek metszéspontjában jelölje ki azt a kritikai gondolkodást, amely a romantikus elégiák és sírfeliratok újraolvasását teszi lehetővé. A második rész ezt az újraolvasást végzi el, részben Thomas Gray *Elégia egy falusi temetőben* című klasszikus versének, részben pedig Wordsworth egyes költői és prózai szövegeinek elemzésével. A harmadik, *Konklúzió* címet viselő rész Walter Benjamin történelemfilozófiájában tárgyalja a spektrális logika működését, mintegy kiterjesztve a romantikus elégia elemzéseit egyfajta történelemszemléletté. Impozáns szerkezet ez, mert maga a gondolatmenet igazolja, hogy miért épp e három területet tárgyalja: Fogarasi szerint a spektrális logika a romantikus elégiaköltészetet hozzáférhetővé teszi az ideológiakritika számára. Mivel azonban e logika egyik sarkköve a múlt, a jelen és a jövő viszonya, vizsgálata a történelemfilozófia egy olyan területére is vezet, amely részben inspirálója volt a bevezetőben tárgyalt ideológiakritikának.

A kötet első fejezete a „spektrális logikát” mint az ideológiakritika derridai megújítását mutatja be, és ezért a kísértetjárás megjelenéseinek vizsgálata az angol romantikában legalábbis „implicit ideológiaelméleti [...] spekuláció” (14) lesz. Úgy vélem, hasznára vált volna a könyvnek, ha az irodalmi szövegek elemzése során ez explicitté is vált volna. Az elemzések konklúziói esetenként ismert tételekben merülnek ki (mint amilyen például az, hogy a múlt megidézése mindig át is írja a múltat), melyek azonban a könyv ideológiakritikai spekulációjának kontextusában fontos megállapítások; ám amikor ez a spekuláció túlságosan is implicit marad, a kötet azt kockáztatja, hogy az efféle konklúziók csupán általánosan elfogadott belátások ismételtetésének hangozzanak.

Mi is tehát az a „spektrális” logika, amely megalapozza a könyv ideológiaelméleti spekulációit? Fogarasi világosan vázolja fel tárgyának ideológiakritikai

² Nem világos például, hogy a síremlék, amelyre nem vetül figyelem, miért „torzó”, s nem semmi, főleg ha a szerző ugyanazon oldalon azt is írja, hogy a láthatatlanságra ítélt síremlékek „nemlétre vannak ítélve” (88). Mivel a nemlét és a torzólét különbsége a kísértetiséget, és az egész kérdés az épp tárgyalt vers értelmezését is érinti, az efféle apróságok nem lényegtelenek.

kontextusát: a marxizmus hagyományos formájában az ideológia „hamis tudatot” jelentett, s az ideológiakritika feladata a dezideologizálás volt; Derrida ezzel szemben Althusstert követve nem eltévelyedésnek gondolja az ideológiát, hanem „a világtapasztalás állandó tényezőjének” (23). Althusstertől eltérően azonban Derrida szerint ez nem jelenti azt, hogy le kell mondani „az ideológiamentesítés mindenféle ígéretéről” is; a jövő ígérete ugyanis ugyanolyan redukálhatatlan, mint az ideológia, még akkor is, ha nem egy konkrét cél elérésének ígéretét jelenti. A teleológiáról tehát valóban le kell mondania az ideológiakritikának, de az eszkatológiáról nem. Derrida Benjaminra utalva nevezi ezt a teleológia nélküli eszkatológiát „messianizmus nélküli messiási”-nak (24). Mint arra még vissza fogok térni, a jövő ígéretének redukálhatatlanságát az itt tárgyalt gondolkodásban fontosabb mozzanatnak vélem annál, mint amekkora szerepet a könyvben kap, s még ha a szerzőnek lehet is rá oka, hogy eltekintsen kifejtésétől, a könyv és az olvasó javára válhatott volna hangsúlyosabbá tenni jelenlétét a megidézett elméletben. Annál is inkább, mert a spektrális logikában Fogarasi is fontos szerepet tulajdonít neki. Ha ugyanis az ígért redukálhatatlan, de, úgymond, tartalom (végső célképzet) nélküli, akkor a jövő a múlthoz hasonlóan valamiféle üres, testetlen szellemként kísért minden jelent, és ezáltal a jelen kimozdul „az önmagával való egyidejűségből” (24). A kísértés ezen mozzanatából egyrészt látható, hogy a spektrális logika a múlt, a jelen és a jövő viszonyának szerkezetét érinti, másrészt felismerhető benne a derridai filozófia azon alapvonása, mely „a metafizikai gondolkodást megalapozó ontológiai kategóriák” (24) (jelenlét–távollét, anyag–szellem, élet–halál, eredeti–másolat, azonosság–másság stb. bináris oppozícióinak) megingatását célozza. Derrida Marx-kritikájában azért lesz a dekonstrukció ezen eljárásából „hantológia”, mert Marx „ontologizálását” Derrida a szelleműzés kísérleteként írja le. Talán legelhíresebb példája ennek a *Kommunista kiáltvány*, amely „a Kommunista Pártot a kísérteties létből a »manifeszt« kézzelfoghatóságba” igyekszik áttemelni, vagyis a szellemi és a materiális oppozíciójában gondolkodik, s célja a kísértetiességnek „valamilyen nem kísérteties létmódra való visszavezetése” (24–25). De ugyanez a szelleműző törekvés jellemzi a forradalmak marxi leírásait is, melyeket Fogarasi részletesen bemutat: a korábbi forradalmak a múlt-ra tekintenek, és a múlt szellemei kísértik őket, míg a Marx javasolta forradalomnak szakítania kell a múlttal, és el kell űznie kísérteteit, hogy létrehozhassa az általa bejelentett jövőt. Azonban az, hogy Marxnál mindenhol a szelleműzés vágya jelenik meg, maga is mutatja a kísérlet sikertelenségét – Derrida érvelése szerint, hangsúlyozza Fogarasi, ez nem Marx ügyetlensége miatt van, hanem mert ilyen maga a kísértet: visszajár, és ezért, mikor elűzzük, létrehívjuk mint visszajárót, vagyis ugyanazzal a gesztussal meg is idézzük (26–27).

Fogarasi elegánsan mutatja be, hogy ez a mechanizmus Derrida számára hogyan lesz az ideológia sajátossága. Az ideológia létrejötte azzal kezdődik, hogy egy spirituális idealitás elválik testi alapjaitól, s létrejön anyag és szellem ellentéte, majd ez az önállósult idealitás testet ölt. Ám ez a test nem lehet más, mint átszellemített („fetiszizált”) test, vagyis nem a tiszta szellemmel szemben álló tiszta

anyag, hanem az idealizáció és materializáció szembeállításához képest „divergens” folyamatban létrejövő „mesterséges test”, vagy ahogy Derrida nevezi, „protézis-test”, „paradox megtestesülés”, „a kísértet fenomenális, testi alakja” (38–39). Még a múlttal radikálisan szakítani kívánó, annak kísérteteit elűző forradalomra is igaz, hogy „születése pillanatában megfertőződik azzal az örökséggel, melytől szabadulni igyekezne”, szelleme mindig „tisztátalan” szellem, vagyis egy olyan fantom, mely „szellemből” (*Geist*) „kísértetté” (*Gespenst*) válik (32–33), s ezért megtestesülése is mindig csak kísérteties test lehet. Mivel a kísértet sajátossága, hogy visszajár, s ezért elűzése egyben létrehívása is, a szelleműzöt mindig fenyegeti a szellem, „folyton ott van üldözője sarkában”, mindig „mögéje kerül” (27). Az üldözött kísértet üldözővé válik, s így a jövő, melyből száműzni kellene, mindig a jelent kísértő múltként jelenik meg. S ha az ideológia „a világtapasztalás állandó tényezője”, nem meglepő, hogy Derrida szerint „a világ fenomenális formája maga a kísérteties” (45).

Hogy a spektrális logika túllép az ontologizáláson, azt Fogarasi elsősorban ezen ideológiakritika nyelvi-retorikai jellegének bemutatásával érzékelteti. Derrida retorikai alakzatként jellemzi a kísértet (például mint Marx „temetői retorikájának” [40] eszközét), ám a fantom számára nemcsak egy retorikai alakzat a sok közül, hanem minden figura figurája, olyan metafigura, amely sem figurális, sem literális nem lehet: azáltal, hogy testként és szellemként is tisztátalan (protézis-test és kísértet), felismerhetővé teszi, hogy a figurális és a literális sem tiszta formájukban, oppozicionális viszonyukban, hanem egymást átjárva léteznek. A fantom a figuralitás így értett alapstruktúráját fejezi ki, s ezért kimozdít abból a nyelvfelfogásból, mely a figuralist a literálisra vezeti vissza. Fogarasi rámutat, hogy Paul de Man hasonló terminusokban ír a prozopopoeia alakzatáról, melyet a derridai fantomnak megfelelő metaalakzatként mutat be. A prozopopoeia a megszemélyesítés retorikai eszközének görög neve, de értelmét de Man jelentősen kiterjeszti: nemcsak valami nem emberinek emberi tulajdonságokkal való felruházását jelenti, hanem a görög szó etimológiája alapján arcadást, illetve a halottak hangjának megszólaltatását is. Az arcadás azt feltételezi, hogy olyasmi-nek adunk arcot, ami arctalan, s így az arcadás gesztusa egyben az arctól való megfosztottságot is hangsúlyozza, mint ahogy azt is, hogy az arc, amit ad, ekként csak álarc lehet (45–51). A prozopopoeia így arctalanítás is, és maszkok felöltése is, s ebben felismerhetjük azt a mechanizmust, amely megbontja a literális és figurális oppozicionális viszonyát, amennyiben sem az „eredeti” arc nem tisztán literális, sem a maszk nem tisztán figuratív; „megérzékíti az érzékfelettit [és] érzékfelettivé teszi az érzéket” (58), kísérteties világot teremt. A szerző konklúziója szerint így a prozopopoeia de Man számára „kísértetalkotó” (58), a spektralitás nyelvi-retorikai megteremtője.

A de Manról szóló fejezet, mely többek között megalkotja de Man virtuális Marx-olvasatát, a prozopopoeia sajátosságain keresztül elemzi de Man gondolatait többek között a gyászról, az élet és a halál, az árutest és az árúérték, a lét és a tudat, a múlt és a jövő viszonyáról, vagy a nyelvszemléletét meghatározó materia-

litásról. Az elemzések középpontjában a prozopopoeia azon vonása áll, ahogyan ellentétes fogalompárok (lásd például arc és maszk) összekapcsolását úgy végzi el, hogy ezáltal nem megszünteti „a pólusok radikális polaritását” (61), s nem is egyszerűen csak megfordítja, hanem átírja a viszonyukat. A prozopopoeia ugyanis performatív erővel is bír (lásd *arcadás*), s ennek révén „megváltoztatja azt, amit összeköt” (61). Fogarasi szerint az oppozicionális viszonyrendszerek megingatását és átírását de Man számára nyelvi-retorikai mechanizmus határozza meg, melynek révén például az élet és halál bináris oppozícióján túl egy „»se nem egészen természeti, se nem egészen emberi« tér szürkességébe, a zombik szürkületi zónájába” jutunk, „ahol élők és holtak Marxszal szólva »szürke alapon szürkeként« viszonyulnak egymáshoz” (61). Ez a „szürke alapon szürke” zóna lesz egyben az ideológiakritika zónája is: nem megfordítja a pólusok viszonyát (a dolgokat a fejükről a talpukra vagy a talpukról a fejükre állítva), nem pusztán „leleplez” egy ideológiát, hogy aztán azt (valójában hasonlóan ideologikus) ellentettjével helyettesítse, hanem az ideológia spektrális, mindig kísértő voltát mutatja ki. A polarítások fenntartásának és viszonyuk átírásának egyazon gesztusával, az oppozicionális fogalmak folyamatosságának, egymást átjáró voltának hangsúlyozásával leleplezés helyett az ideológia előfordulásának, jellegének magyarázatát szolgálja (58). Az ideológiakritika *kritikai* aspektusa tehát, épp mivel nem lehet célja a szelleműzés, nem affirmál semmilyen „igaz” tudatot a leleplezett „hamis” tudat helyett. Csak azt a spektralitást tudja affirmálni, amit kritikája tárgyában kimutat, és ami saját létmódja is – csak „szürke alapon szürkeként különülhet el attól, amit kritizál”, csak „fantazmatikus”, „talaj nélküli” (73) lehet.

Ezt a gondolatmenetet akkor sem szabad szem elől téveszteni, amikor magának a könyvnek a jellegén gondolkodunk. Az itt alkalmazott ideológiakritika csak spektrális lehet, hisz ha elszakadna a kísértetiességtől, „az ideológiát merő tévedéssé, a kritikai gondolkodást pedig idealizmussá” (68) fokozná le, ahogyan de Man írja az ideológia és a kritika egymásrautaltságáról. Bár Fogarasi *kritikájának* nem tárgya de Man vagy Derrida gondolkodása, olyan kritikai örökséget vállal fel, amely feladatának tekinti a kísértetek megidézését. Amikor tehát megidézi ezt a kritikai hagyományt, saját spektralitásával is viszonyba kell kerülnie. Ideológiakritikai spekulációja is csak szürke alapon szürkeként különülhet el nemcsak attól, amit az olvasott szövegekben talál, de attól a gondolatrendszerrel is, melyet egyszerre elemez és elemzéseikhez használ.

Talán ezért sem véletlen, hogy a kötet érvelésének sok vonásában, irányában, konklúziójában újra és újra ismert (vagy már ismert) gondolatokba, jelenségekbe botlunk. Így például a könyv Wordsworth-elemzései jobbára arra a (Wordsworth hatalmas életművét tekintetbe véve igen szűk) szövegcsoporthoz koncentrálnak, mely ebben a kritikai hagyományban tipikusan előkerül.³ De Man

³ A Wordsworth iránt érdeklődő irodalmár például sajnálhatja, hogy a „remény” (191) vonatkozásában nem kerül elő a *Ruined Cottage* címen ismert narratív vers, mely nemcsak elégikus, de különösen zavarba ejtő és megrázó meditáció is a reményről.

Wordsworth-kritikájának egyes lényegi vonásai központi szerepet kapnak az angol romantikus szövegek elemzésében és az egész könyv gondolatmenetében. Ezek egyike az a sajátos szerkezet, melyet de Man recenzióm elején idézett előadásában „proleptikus retrospekciónak” nevez: mikor az elégikus költő a holtakra tekint, egyben mindig saját halálát is elgondolja, ám mivel ez a jövőbeni esemény elgondolhatatlan, elképzel egy jövőbeni szemlélőt, aki a beszélő sírfeliratát olvassa, vagyis egy figurális áttétel útján múltbélivé teszi a jövőbeni eseményt. Fogarasi roppant meggyőző elemzésekben mutatja be e mechanizmus működését Gray és Wordsworth verseiben, vagy az utolsó részben a költő és a jövőbeni olvasó viszonyában és ezáltal az olvasásnak a szövegekben történő „színrevitelében” (213–214). Ám maga a mechanizmus mégiscsak régről ismert gondolat e kritikai közegben (s Gray versének recepciójában e kritikai közegen kívül is). Hasonlóan ismert gondolatokkal találkozhatunk, amikor a prozopopoeiának az első részben elemzett tulajdonságait a szerző kimutatja az elemzett szövegekben: ahogyan az arcadás egyben arcrongálás, úgy a sírra vetett tekintet egyben sírrongálás is. A prozopopoeia azon tulajdonságát, hogy az ellentétes fogalompárok összekapcsolása során átírja, amit összeköt, Fogarasi többek között például a képzelőerő pozitív és negatív wordsworthi leírásaiban, vagy a nyelv jótékony szellemének és kártékony ellenszellemének konfliktusában éri tetten. Ám mindezzel aligha lepi meg e kritikai hagyomány olvasóit.

Másfelől azonban nem pusztán önmagukért idézi meg ezeket a gondolatokat, hanem azért, hogy a spektralitás világának megmutatására használja őket, s ezt igen konzisztensen és meggyőzően teszi. Mikor például áttér az irodalmi szövegek elemzésére, a modern kritikában *revisit poem*ként ismert, a 18. század második felében elterjedt elégikus alműfaj vagy verstípus válik kezei között meggyőző természetességgel a spektralitás kitüntetett helyszínévé. E verstípus központi mozzanata, hogy a beszélő visszatér egy korábban már ismert (jellemzően természeti) helyszínre, mely alkalmat ad a változások fölötti elégikus meditációra. Fogarasi a visszajárás gyakorlatát a szellemidézés „színreviteleként” olvassa: nemcsak az újra meglátogatott hely szellemét idézi meg a beszélő – Gray versének temetői látogatása esetében a halottak szellemét –, de saját maga is szellemként jár vissza. Azzal, hogy frekvenciálja a helyet, át is szellemíti, s nemcsak mert ezáltal jelentőséggel ruházza fel, hanem mert saját visszajárása az, ami lehetővé teszi a holtak szellemének visszajárását. Megidéző és megidézett szellem, élők és holtak tükrös viszonya jön így létre, mely a beszélőnek is kísérteties létmódot kölcsönöz, s így az elevenek és holtak tiszta szembenállása helyett „a kísértetjárás köztes közegébe” (85–86) visznek e versek. S ha Fogarasi a „proleptikus retrospekciót” felismeri az efféle versekben (s egyéb, a könyvben elemzett szövegekben és jelenségekben), akkor azt is azért teszi, hogy a mechanizmusban rejlő fikcionalitás redukálhatatlan mozzanatának hangsúlyozásával a spektralitást emelje ki. Arra mutat ugyanis rá, ahogyan a figuralitás kísérti az ezen szerkezetben létrehívott gondolatokat, legyen szó az öntudatra ébredés folyamatáról (mint például Gray versében), a halhatatlanság tudatáról (mint Wordsworth sírfeliratokról szóló

esszéiben), vagy a múlt és a jövő viszonyáról (mint a könyv egészében). A különböző elemzések kimutatják, hogy a figuralitás nyomot hagy az énben, az ember wordsworthi fogalmában, a halállal szemben kínált vigaszban, a holtakhoz és a múlthoz való viszonyban, s magában az életben is, elbizonytalanítva az én, az ember, az élet vagy a jövő tiszta (a másikkal, a nem emberrel, a halállal, vagy a múlttal és a jelennel szembeállított) formáját, tisztátalanná, kísértetiesé téve mindezt. Az, ahogy Fogarasi a költők szövegeit a spektralitás világába állítja, az ismert gondolatokat is újszerű összefüggésrendszerbe helyezi.

Ezt az újszerű összefüggésrendszert Fogarasi sokszor egyenesen mesterien bontja ki azáltal, ahogyan saját metaforáinak áramán egyik gondolatot „átúsztatja” a másikba, s itt nemcsak az alkalmazott kritikai módszerből szintén ismerős (és szintén nem önmagáért való) nyelvi invencióról van szó, hanem a gondolatok említett kiterjesztéséről is. Például a rendszerek nyitottságának a kötetben sokszor előkerülő gondolata lehet untig ismert állítás, ám erről a könyvben főként folyamatok és áramlások szisztematikusan fenntartott metaforáin keresztül olvashatunk: a különböző elemzésekben áramlik a figyelem, összefolyik múlt és jelen, áramlanak a könnyek, az árak és a pénz is. Egy Marx-kritikából kiinduló könyv esetében nem meglepő, hogy van gazdaságfilozófiai aspektusa, a szerző azonban ezt igen eredeti módon integrálja olvasataiba. Gray verse kapcsán fejti ki először a figyelem mozgásának az egész könyv szempontjából fontos motívumát: a sírra vetülő figyelem szükséges ahhoz, hogy a holtak ne tűnjenek el, ám ehhez az is kell, hogy maga a figyelmező se tűnjön majd el a jövőben, rá is kell majd vetülnie egy tekintetnek. Ez egyrészt a sírfeliratokat jellemző proleptikus retrospekcióhoz vezet, melynek révén a sírfelirat képes beszámolni saját olvasásáról, hisz a gyász könnyei így a jövőbeni olvasó allegóriái; másrészt ez a szerkezet egyben a „figyelmezés ökonómiáját”, „a figyelem-gazdaság epitafikus-elégikus logikáját” (95) is leírja. Graynél a sírokra, Wordsworthnál a sírszerű tájra, a könyv egészében általában a múltra vetülő figyelem maga is igényli, hogy figyelem tárgya legyen, valamiféle ismétlést, megerősítést, „ellenjegyzést” követel. A beszélő múltra vetett tekintete olyan ráfordítás, amely majd a saját halálának jövőjében a másik által órá fordított figyelem által térül meg – a figyelem így „afféle fizetőeszközként szolgál, ahol a jelenleg felmerülő költségeket garantált jövőbeni bevételek ellentételezik” (94). Az élők és a holtak közötti ezen „adok-kapok” Fogarasi szerint a modern nyugdíjbiztosításhoz hasonlítható: „a dolgozók a már nem dolgozók nyugdíját állják, miközben a még nem dolgozóktól várják saját öregkori javadalmukat” (96). Bár a 18. századi és romantikus költészet és a korabeli közgazdaságtan összefüggésének van szakirodalma, a neoklasszicista költő és a modern nyugdíjbiztosítás összeolvasása nemcsak meglepő, de felszabadítóan friss és szellemes, főleg mert a kötet sűrű elméleti fejtegetéseibe szinte észrevétlenül simulnak bele efféle mondatok: „lehetséges-e, hogy a sírba tételt követően a holtak nyugdíjasként élnek tovább? Van-e kísértetiesebb egy nyugdíjasnál [...]?” (97.) Nehéz eldönteni, ne vessünk- vagy borzongjunk-e, mindenesetre a meglepetés ereje rákényszerít, hogy együtt gondolkozzunk a szerzővel. Annál is inkább, mert

Fogarasi közel sem öncélú szellemeskedésekre törekszik, nem hívja fel a figyelmet szójátékainak önmagukban meglepő voltára, hanem elegánsan simítja bele azokat nagyon is komoly elméleti okfejtésébe. Itt például azzal, ahogyan a viszszejárást összekapcsolja a járandósággal, a *revisit*-verstípus „láncolatos ökonómiájára” (97) hívja fel a figyelmet, amely Adam Smith műveiben válik a kor számára meghatározó erkölcsi és gazdasági filozófiává. A sírfelirat „gazdasági” logikájában, ahol a holtakra emlékező elképzei az őt majd jövőben sirató másikat, a beszélő élőként hitelez (figyelmet), de csak a halálban jut jövedelméhez (a rá majdan vetülő figyelemhez). Ezáltal kénytelen a kompenzációt garantáló külső erőre bízni magát. Gray versében ez például a „Menny”, melynek „ellenjegyzését” a beszélőre a jövőben emlékező másik őszintesége adja, s mivel ez az őszinteség hitelesíti a mennybéli ellenjegyzést, a menny garanciája emberi ellenjegyzésre szorul, vagyis maga is belép a rendszerbe, amit kívülről hivatott biztosítani. A figyelemnek az epitaforikus költészetben megjelenő lezáratlan áramlása így mint gazdasági rendszer is lezáratlan marad, nem egyéb, mint a megalapozási és a lezárási kísérletek „kényszeres ismétlődése” (101).⁴ Vagyis a vers és a gazdaságtan közös mechanizmusainak feltárása összességében a spektrális logika vonásait tárja fel, melyben a (sokféleképpen érthető) „kifizetések” és „bevételek” kompenzációs logikája ingataggá válik (hisz a „fedezeti státus” ki van téve annak a rendszernek, melyet megalapozni volt hivatott), s a zárt gazdasági rendszer helyett létrejövő „végtelenített láncmozgás”, végső soron a kísértet visszajárásának redukálhatatlanságát jelzi.

⁴ Irodalmárok számára különösen gondolatébresztő, ha felidézzük, hogy az elégia műfaji konvenciói közé tartozik az ismétlés, sőt, talán a vég nélküli ismétlődés is: az elégia mindig „újra” szólal meg, minden halált megelőz egy másik, minden siratás újbóli siratás – „Yet once more”, kezdődik például Milton híres elégiája, a *Lycidas*. Ez az antikvitásig viszszanyúló konvenció műfaj történeti, mitológiai, antropológiai vagy pszichológiai magyarázatokat már kapott (lásd például SACKS 1978), s csak sajnálhatjuk, hogy a kötet nem reflektál arra, ahogyan ezen ismereteket elemzései ideológiakritikai kontextusba plántálják át. A könyv azonban csak ritkán tér ki mondandójának irodalomtörténeti relevanciájára vagy hátterére. Igaz, hogy ilyen reflexiókkal is találkozunk, például a romantikus és posztmodern költészet olvasó viszonyának az „odafordulás” gesztusán keresztül való tárgyalása során (208–211), vagy amikor Fogarasi azt indokolja, miért a romantikus elégiaköltészetet választja ideológiakritikai spekulációjának terepeként (80–81). Ez utóbbival kapcsolatban megjegyzendő, hogy a líra önreflexivitásának és az elégia jellemzőinek tárgyalása kifejezetten meggyőző még abban a tekintetben is, hogy miért sorolódik Gray 1750-es verse a romantikus költészethez (mely egyébként irodalomtörténeti szempontból igencsak kérdéses). Ám Fogarasi érvelésének meggyőző ereje itt részben azon múlik, hogy Grayt és az elégiát többek között Coleridge kritikai nézetei felől közelíti meg, vagyis a romantikus-modern gondolkodáson belülről, saját önképe felől, nem pedig kívülről, egy tágabb történeti szemszögből, amely felől Gray saját korának kontextusába helyezte, a modernitás számára idegen, (neo)klasszicista olvasata is feltárulhatna. De a történetiség és a dekonstrukció kérdése és a kötet irodalomtörténeti aspektusai külön tanulmányt érdemelnének.

Ezek a gazdasági spekulációk éppen ezért a könyv szinte mindegyik gondolati szálával összefonódnak. Így például a Wordsworth-elemzést záró fejezetben az arcok és az áruk azonosságáról olvashatunk, s a figyelem az ember aktiválásra váró szellemét mint munkaerejét hivatott forgalomba hozni a produktivitás és a pusztítás mindig lezáratlan rendszerében. De az ökonomizmus megjelenik mint a figyelemáramlás uralhatatlansága abban a fejtegetésben is, amelyben Fogarasi az áramlás metaforáját Wordsworth sírfelirat-esszéinek folyómetaforájához köti. E passzusban a folyó és a folyóparti fa kettős viszonyáról van szó: az előbbi egyben táplálja, de ki is moshatja az utóbbit. Fogarasi elemzésében a folyó hasonlatos a sírfelirat-olvasás figyelemáramához, a folyóparti fát pedig egyfajta „erőműnek” olvassa, mely a sírfelirathoz hasonlóan mintegy „más mederbe tereli, más közegbe helyezi át a befogott figyelemáramot” – a sírjel így válik a szerző számára a performatív olvasás sodrába telepített „erőműemlékké” (193). Az erőműtelepítés célja uralni a folyót, ám az installációs aktus kívül esik az általa létrehozott „erőátviteli rendszer hatókörén”, s nem tudja garantálni a folyó feletti sikeres uralmat (mely bármikor el is moshatja az erőművet). A könyv számos gondolatárama torkollik egymásba akkor is, amikor az „erőműemlék” metaforáját Fogarasi megfelelteti a figyelemökonómia lezáratlan láncmozgásának, a sírfelíratra vetülő tekintetnek a tárgyat megrongáló, átíró sodródásának, vagy az olvasás performativitásának (195). Mindezzel nem annyira a könyv gondolati tartalmát, mint inkább jellegét lehet jelezni –, azt, ahogyan Fogarasi roppant összetett, konzisztens és meglepő módokon fűzi össze metaforáit és újabb és újabb irányokba terjeszti ki az alkalmazott kritikai módszer téziseit, ez esetben például a lezáratlanság meglepőnek korántsem nevezhető gondolatát.

De térjünk vissza ahhoz, hogy tehát mit is tudhatunk meg ebből a könyvből, hogyan lesz a módszer maga a tartalom? Mikor Wordsworth halhatatlanságtudatának dekonstrukciója során az elemzés arra jut, hogy benne az emberi tudat státusa válik ingataggá, hallucinatívvá, s megkérdőjeleződik, hogy az ember „valaha is öntudatra ébredhet-e” (184), az így felfüggesztett öntudatot a szerző „ideológus tudatként” (184) írja le. S teszi ezt nemcsak azért, mert Wordsworth ellepleszteni kíván valamit, amikor a holtak fiktív hangját az élők valódi hangjával helyettesíti, hanem mert a prozopopoeia ezen alkalmazása minden megszólítás, sőt megszólalás sajátja. Az ideológiakritikai spekuláció így nem hamis tudatot leplez le, hanem az ideológia redukálhatatlan kísértését emeli ki. Hasonlóképpen, mikor Gray versében Fogarasi a beszélő által elképzelt és őt a jövőben sirató figura kapcsán a beszélő és a másik, az „én” és a „te” összemosásáról beszél, konklúziója az, hogy az én csak egy alteritáson keresztül tud viszonyulni önmagához. Ez az önmagához való viszonyulás egyben a tudatból az öntudatba való átfordulás, amely így csak az énnel egy másikba való figurális átvitelével, fikcionális helyettesítésével lehetséges, s a fikcionalitásnak ez a mozzanata (a dekonstrukcionista kritika alapmechanizmusára emlékeztetve) egyben fel is függeszti az önreflexió azon mozzanatát, melyet lehetővé tesz. A reflexív önmagáról tudás nem más, mint a kritikai öntudat, amely tehát csak egy fiktív másról tudásban jelenhet meg,

vagyis csak „»felfüggesztett« öntudat” (93) lehet. Mivel az én nem léphet ki a tudat és öntudat felfüggesztett, kísérteties, átmeneti zónájából – írja Fogarasi elemzése végén –, Gray nem juthat el a tanulási folyamat végére, melynek során megtudhatná, „hogyan kell (jól) meghalni” (93). Az olvasó dolgát némiképp megnehezítve Fogarasi azt nem részletezi, hogy a vers legalábbis egyes értelmezéseiben valóban arról szól, ahogyan Gray morális felismerésre jut, melynek fényében állít valamit arról, hogyan kell jól (Isten végzését elfogadva, az önértékelést nem saját kezünkbe véve, jelöletlen sírhantjaink emlékezetben tartását másokra és a mennyre bízva) meghalni. De szerinte Gray mindezt nem tudhatja meg – a könyvben működő „ideológiakritikai spekuláció” kontextusában gondolkodva, ha Gray eljutna a tanulási folyamat végére, azzal lezárná az olvasás lezárhatatlan folyamatát, még hozzá az öntudatra ébredés fikcionális elemének, a figurativitás kísértetének elűzésével. Vagyis a konklúzió nemcsak az, hogy az „én” státusa mindig ingtag marad, hogy megreked a tudat és az öntudat átmeneti létmódjában (a kísértetiesség köztes zónájában), hanem ebből az is következik, hogy a kritikai tudat sem tud kiszakadni ebből a kísértetiességből. Azt kell tehát észrevennünk, hogy Fogarasi okfejtése nem is haladhat konkrét ideológiakritikai tételek felé, hisz módszeréből fakadóan mindig a kritikai tudat örök felfüggesztettségére fut ki. Az ideológiakritikai mozzanat tételek megfogalmazása helyett inkább abban áll, hogy az elemzés megmutatja, ahogyan Gray szövegének egy rétege ugyan arról beszél, amit megtanult, egy másik rétege azonban arról, hogy ez miért lehetetlen. Az olvasat nem „leleplezi” Gray kudarcát, s nem is azt mondja meg, „mit mondott Gray valójában”, hanem a vers azon aspektusait domborítja ki, melyek a kritikai tudatot felfüggesztettségben hagyják. Fogalmazhatunk úgy is, hogy e felfüggesztettség híján Gray megtanulna valamit, és ezáltal célképzetet adna a jövőnek (hisz a tanulság valami jövőben is követendő tudást jelent). Értelmezésben Fogarasi konklúziójának nem magát a felfüggesztettséget kell tekintenünk – az én instabilitásának gondolata amúgy sem árul el sokat Gray verséről, és mint gondolat sem épp olyan újszerű, hogy az új konklúziók egyike legyen –, hanem azt a kritikai aktust kell észrevennünk, hogy ennek kimutatása Gray ígéretét (a vers úgymond tanulságát) egy üres jövő felé irányítja: a felfüggesztettség nélkül azt hihetnénk, hogy elűzhetjük a múlt és az ideológia szellemeit; hogy ha kilépünk e spektrális létmódból, célképzetekkel töltenénk meg a jövőt, ahelyett hogy (Derrida szellemében) fenntartanánk ürességének ígéretét. Fogarasi elemzése azt sugallja, hogy a vers felfüggesztettségben lévő öntudata a mindenkori olvasótól várja azt a külső „ellenjegyzést”, amely megszüntetné kísértetiességét, s az olvasatoknak azért kell kimutatniuk ennek lehetetlenségét, azért kell szürke alapon szürkének maradniuk (s ez vonatkoztatható e könyv és saját elméleti hagyományának viszonyára is), hogy sem a múlt változatlanak hitt képét ne próbáljuk fenntartani, állandósítani, se ne gyakoroljunk szelleműzést. Ezért gondolom, hogy a szerző elemzései módszerük által állítanak, azáltal válnak ideológiakritikává, hogy nem lelepleznek, hanem felfüggesztik a konklúziókat, melyeket lehetővé tesznek.

Felteszem, épp ezért mondja Fogarasi György egy zárójelben, hogy az itt tárgyalt „talaj nélküli”, „fantazmatikus” (73) ideológiakritika talán már nem is nevezhető ideológiakritikának. Ám valamiféle talaja ennek a kritikának is van, méghozzá épp a kísértetiesség (már ha ez talaj, mondhatnánk a szerzővel), ezért sem különül el tárgyától, a kísértetiességtől. Talán némi leegyszerűsítéssel a kísértetiesség felfogható úgy, mint az a „divergens” (39) forma, melyet a dekonstrukció elgondolni s megmutatni igyekszik a hagyományos metafizikai oppozíciók megingatásával. Az a forma, melyben az oppozíciók pólusai polaritásuk fenntartása mellett is egymással folytonossá válnak s viszonyuk már nem egyszerűen oppozicionális. A könyv elemzései ezt a formát igyekeznek megmutatni és ugyanakkor felölni, s ezért nem annyira állításai és konklúziói vannak, mint gesztusai; Fogarasi könyve egy performatív olvasat, amely úgy gyakorolja az ideológiakritikát, ahogyan az e gondolati kontextusban egyedül lehetséges.

Egyrészt azért hangsúlyozom mindezt, mert a könyv ezen értelmezése magyarázhatja, hogy miért oly sok itt az ismerős gondolat, és oly kevés a tételen felsorolható „tanulság”. Másrészt azért, mert ha értelmezésem helytálló, akkor érzékeltetni tudom vele azt, ami a könyv igazi erénye a dekonstrukcionista gondolkodásban a szerzőnél kevésbé járatos olvasó számára is. Harmadrészt azonban épp a könyv ezen jellegzetességével kapcsolatban maradt bennem némi hiányérzet is.

Derrida számára a jövő „üressége” az ideológiakritika megújításának alapvető kritériuma, s ennyiben a konklúziók felfüggesztettsége pozitív mozzanatként is tekinthető, mely negációja révén a maga sajátos módján „affirmatív” is. Ne feledjük, hogy Derrida a berlini fal leomlása után írta Marx-könyvét, egy konkrét történelmi és politikai kontextusra reagált azáltal, hogy felvetette a Marx örökségével való szembenézés szükségességét, s ezért az, ahogyan ezt tette, akkor is a korrekció értelmében vett kritikának tekinthető, ha lényegéhez tartozik, hogy nem cselekvési tervet fogalmaz meg. Azzal, hogy Derrida megmutatja a spektralitást, melyet Marx szövegeinek egy rétege eltagadni próbál, de amelyet egy másik rétege felismerhetővé tesz, szelleműzés nélkül viszonyul a múlthoz, ez esetben Marx örökségéhez. Mint Matthias Fritsch hangsúlyozza, a múlt és jövő olyan szembeállítás, mely elűzni akarja a múlt szellemét, és egy utópisztikus, előre determinálható jövőt ígér, kapcsolatot teremt a marxizmus és a sztálinizmus között; a totalitarianizmushoz épp az a pánik vezet, amelyet a mindig kísértő másik mániákus tagadása, s valamiféle ellenségre vetítése szül, s Derrida célja úgy szembenézni a marxi örökséggel, hogy az ne szelleműzés legyen, hanem ígéretének egy „üres” jövő felé való átirányítása. A múlthoz és a jövőhöz való viszony (ahogyan Derrida Marxhoz való viszonya és az ideológiakritika ezáltal átirása is) megköveteli a spektralitás felismerését az életben belül, a jövő iránti felelősség megköveteli a holtak iránti felelősséget.⁵ A dekonstruktív kritika logikájának,

⁵ Itt nagy vonalakban FRITSCH 2005 második fejezetéből meríték, mely Derrida Marx-könyvének olvasatát kínálja egy, a Fogarasiétól sokban eltérő nézőpontból, lásd különösen 57, 60, 76.

ebben az esetben az „üres jövő” redukálhatatlan ígéretének ezen afirmatív mozzanata nagyobb hangsúlyt érdemelt volna annak érdekében, hogy világosabban álljon előttünk a könyv kritikai gesztusa.

Igaz ugyan, hogy a könyv utolsó, Walter Benjaminról szóló fejezetének címe: *Olvadás – háttal a jövőnek*, s ez kifejezi, ahogyan a jövő felé csak a múlt kísérteteire (általunk megidézt, átírt nyomaira) tekintve haladhatunk. Fogarasi a könyv elején felidézi, amint de Man a múlttól való eltávolodás forradalmi ábrándja kapcsán egy helyütt arról beszél, hogy régi frázisaink, rögeszméink ahhoz hasonlatosan kísértik mondatainkat, mint a megújulást hirdető forradalmat a múlt: a megújulás pillanatában igazából nem tudjuk, hogy valóban ment-e végbe változás, vagy csak régi rögeszmék újrafogalmazása történik-e.⁶ A „rossz lelkiismeret” (68) abból fakad, ahogyan az efféle kísértetek visszajárnak, és felelősségre vonják a megújulni igyekvő szellemet, így a kényszeres ismétlés logikája a felelősség logikája is. A rossz lelkiismeret csak akkor marad lidércnyomás, ha „az emlékek változatlan formában térnek vissza”, míg a „kísértés olyan ismétlést implikál, amely változást foglal magában” (68–69). Ilyen kísértés egyben az olvasás is, amint a kötet sokszor hangsúlyozza, és maga is gyakorolja. A jövőnek háttal haladva előre, a múltra szegezett figyelemmel performatív módon olvasni talán nem más, mint gyakorolni a múlt iránti azon felelősséget, melyet Benjamin is megkövetelt. De ez soha nem a fejlődés jegyében történik (az ugyanis a történelem olyan olvasását jelentené, amely totalitarianizmushoz vezet, vagy, Derridával szólva, célképzetekkel ruházza fel az ígéretet, vagy, Benjaminszal szólva, a győztesek történetét írva félresöpri a felelősséget a holtak iránt, képtelen megmenteni a múltat a progresszivisták „történelemtől”). Ha jól értem, Fogarasi György Benjamin-olvasatában többek között azért kap központi szerepet a nem narratív (történelem-) olvasás lehetősége, hogy ezzel is ellenálljon azon veszélyeknek, melyeket Benjamin a progresszív történelemszemléletben látott. Ám ennek eredményeképp a kötet utolsó oldalain a „történelem anygala”, mely a jövőnek hátat fordítva halad a jövőbe, nem lát mást, mint akkumulálódó katasztrófát, sőt, a végtelen romosodás állóképét, melyben ha van narratív folyamat, az csak a katasztrófa kényszeres ismétlődése, a végtelenségig hatványozott „romhalmaz” (228–229); a könyv zárata pedig e képet Shelley *Mont Blanc* című verséhez kapcsolja: Fogarasi rövid kommentárja a hegy nevét – *Blanc* – és a versformát – *blank verse* – játszatja össze, s arra a konklúzióra jut, hogy a hegyet „önnön történelmi esemény-szerűségének allegóriájaként [...] kolosszális romhalmazként olvassuk” (231). Fogarasi könyvének főszereplői e romok iránti felelősségről beszélnek, Benjamin vonatkozó gondolatait is szokás az „emlékezés politikájaként” leírni,⁷

⁶ Talán még a közelmúlt és a jelen magyar történelme kapcsán sem haszontalan mindezen elgondolkozni, melyben nagyon is jelen volt/van a szelleműzés, s azon következménye, hogy a múlt szelleme nem szűnik meg (rossz értelemben, eltagadottan) kísértetni.

⁷ Lásd például DE WILDE 2009; HAMACHER 2005.

melyben egy „teológiai felelősség” (DE WILDE 2009, 179) fogalmazódik meg a felejtés erőivel való szembeszegülésben, s melyben a Fogarasinál megidézett romokra szegezett tekintet a derridai „üres” jövőhöz hasonlatosan pozitív mozzanatot, ígéretet tartalmaz. Vagyis talán több ígéretet, mint az a „blank”, az a romhalmaz, melynek képével a könyv zárul. (Benjamin a történelemről szóló *Téziseiben* nemcsak romokról, de, a VI. tételben, a remény szikrájáról is beszél.) A könyv módszere működteti a felelősség logikáját, épp ezért fordul a kísértetek és a romok felé, de ugyanezért válhatott volna talán világosabbá, hogy bár nem engedhet a kísértetűzés kísértésének, a romhalmazt szemlélve és a jövő ürességét a jövőnek való hátat fordítással fenntartva mégis a jövő felé halad.

Komáromy Zsolt

Bibliográfia

- DE MAN, Paul (1987), Time and History in Wordsworth, *Diacritics*, (17) 1987/4, 4–17.
- DE WILDE, Marc (2009), Benjamin’s Politics of Remembrance: A Reading of „Über den Begriff der Geschichte”, in Rolf J. GOEBEL (ed.), *A Companion to the Works of Walter Benjamin*, Rochester–New York, Camden House, 177–195.
- FRITSCH, Matthias (2005), *The Promise of Memory. History and Politics in Marx, Benjamin and Derrida*, Albany, The State University of New York Press.
- HAMACHER, Werner (2005), ‘Now’: Walter Benjamin on Historical Time, in Andrew BENJAMIN (ed.), *Walter Benjamin and History*, London–New York, Continuum, 38–69.
- KOSZTOLÁNYI Dezső (1985), *Napló. Igen becses kéziratok (1933–1934)*, s. a. r. KELEVÉZ Ágnes, KOVÁCS Ida, Budapest, Múzsák Közművelődési Kiadó–Petőfi Irodalmi Múzeum.
- SACKS, Peter (1978), *The English Elegy: Studies in the Genre from Spenser to Yeats*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.

Számunk szerzői

BOLLOBÁS Enikő (1952) az ELTE Angol–Amerikai Intézetének egyetemi tanára, az MTA doktora. Hét könyv és több mint másfélszáz tanulmány szerzője, melyek magyar és nemzetközi tudományos és irodalmi folyóiratokban láttak napvilágot.
e-mail: ebollobas@gmail.com

BOZÓ Péter (1980) zenetörténész, az MTA BTK Zenetudományi Intézet munkatársa. PhD doktori fokozatát weimari forrástanulmányok nyomán 2010-ben, a budapesti Zeneakadémián szerezte egy Liszt dalainak szentelt értekezéssel. OTKA és TÁMOP posztdoktori ösztöndíjasként az operett magyarországi gyakorlatáról és párizsi kezdeteiről folytatott kutatásokat; jelenleg Bolyai-ösztöndíjas.
e-mail: pebozo@gmail.com

GERA Judit (1954) tanszékvezető egyetemi tanár az ELTE BTK Néderlandisztika Tanszékén, műfordító. Fő kutatási területei a holland/flamand–magyar kulturális transzfer, a posztkoloniális és gender szempontú irodalom- és kultúraelemzés, az irodalom és festészet párhuzamainak vizsgálata.
e-mail: gera.judit@btk.elte.hu

GYIMESI Timea (1965) az SZTE BTK Francia Nyelvi és Irodalmi Tanszékén 20. századi és kortárs francia irodalmat, irodalom- és művészetelméletet oktat; kutatásai Gilles Deleuze és Félix Guattari gondolkodási terében a filozófia és a művészetek sajátos kreativitásai és dinamikáik leírására irányulnak.
e-mail: gyimesitg@gmail.com

JÁKFALVI Magdolna (1965) egyetemi tanár a Színház- és Filmművészeti Egyetemen. Kutatásai a színházi (félre)nézés esztétikai kereteinek, a színházi esemény valóságkonstrukcióinak kialakulására koncentrálnak.
e-mail: jakfalvi.magdolna@szfe.hu

KÉRCHEY Vera (1978) egyetemi tanársegéd az SZTE Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszékén. Kutatási területe a színház és dekonstrukció kapcsolata, posztmodern színház- és performanszméletek, színház és film intermediális találkozásai.

e-mail: kerchyv@yahoo.com

KISS Gabriella (1970) a Károli Gáspár Református Egyetem Színházstudományi Tanszékének docense. Kutatásai a magyar színházi hagyomány sajátosságaira és a színházi nevelés teatrológiai reflexiójára koncentrálnak.

e-mail: kiss.gabriella@kre.hu

KOMÁROMY Zsolt (1969) irodalomtörténész, egyetemi adjunktus az ELTE BTK Anglisztika Tanszékén. Kutatási területe a 18. századi és romantikus brit irodalom- és kritikátörténet.

e-mail: komaromy.zsolt@btk.elte.hu

KOVÁCS Natália (1989) az ELTE BTK doktorandusza, ahol az Irodalomtudományi Doktori Iskola Összehasonlító Irodalomtudomány Programjában vesz részt.

e-mail: akovacsinati@gmail.com

MÉSZÁROS Zsolt (1982) az ELTE BTK Irodalomtudományi Doktori Iskolájában 2017-ben szerzett fokozatot. Kutatási területei a női írás, a nőemancipáció és az irodalom kapcsolata, feminizmus- és nőtörténet, társadalmi nemek és a divat viszonya.

e-mail: meszzso@gmail.com

MUNTAG Vince (1990) idén végez színházstudomány mesterszakon, Molnár Ferenc életművével kapcsolatban több publikációja megjelent. Kutatásai elismeréseként 2015-ben Pro Scientia Aranyéremben részesült.

e-mail: muntagvince@gmail.com

MÜLLNER András (1968) az ELTE Média és Kommunikáció Tanszékén dolgozik. Fontosabb kutatási területei közül az egyik Erdély Miklós munkássága, ennek költészeti vonatkozásairól a közeljövőben jelenik meg könyve *Tükör a sötétséghez; Erdély Miklós Kollapszus orv. című kötetéről* címmel. Másik kutatási területe a romák ábrázolása.

e-mail: mullner.andras@btk.elte.hu

PÓCSIK Andrea (1966) a Pázmány Péter Katolikus Egyetem Bölcsész- és Társadalomtudományi Kar Kommunikáció- és Médiatudományi Intézetének egyetemi adjunktusa. Kutatási területei: filmtörténet, kultúrakutatás, romakutatás, médiaarcheológia. Az oktatás mellett kortárs művészeti és filmes programok,

Müllner Andrással és az ELTE Média és Kommunikáció Tanszék hallgatóival közösen a nyitott filmklubként és egyetemi kurzusként működő Romakép Műhely szervezésében vesz részt.

e-mail: pocsik66@gmail.com

SCHULLER Gabriella (1975) színháztörténész doktor, kutató, az Artpool Művészetkutató Központ munkatársa. Tanulmányai és könyvei a színházi avantgárd történetét építik a magyar kulturális események közé. Kutatásai az avantgárd formanyelv és a gender megértés közös területét jelölik ki.

e-mail: gschuller@gmail.com

VÖRÖS István (1964) egyetemi docens a Pázmány Péter Katolikus Egyetem Esztétika Tanszékén. Kutatásai a tudomány és a művészet határterületeire irányulnak, az irodalom nemcsak mint tárgy, mint eszköz is érdekli ebben az összefüggésben, a 20. századi cseh költészet kérdései foglalkoztatják és a magyar irodalom válaszai.

e-mail: vmf95@citromail.hu

WIRÁGH András (1982) doktori fokozatát a fantasztikum és medialitás tárgykörében írott dolgozattal szerezte meg. Az MTA BTK Irodalomtudományi Intézetének fiatal kutatói ösztöndíjas tudományos segédmunkatársa.

e-mail: andras.wiragh@gmail.com

A kiadásért felel a Balassi Kiadó igazgatója
Műszaki szerkesztő Harcsár Magda
A borítót tervezte Szák András
Tördelte Szele Éva
Készült a Tama Solutions Kft. nyomdaüzemében